新疆艺术学院

硕士学位论文

MASTER DISSERTATION

论文题目：汉唐时期粟特乐舞与西域及中原乐舞交流研究

——以龟兹、敦煌石窟壁画及聚落墓葬文物为例

作者姓名：翟清华

学科专业：音乐与舞蹈学

研究方向：新疆舞蹈史研究

系别年级：舞蹈系 2016 级

指导教师：王泳舸

新疆艺术学院研究生处

2019 年　5 月　15 日

新疆艺术学院学位论文原创性声明

本人郑重声明： 所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：翟清华　　日期：2019 年 5 月 15 日

关于论文使用授权的说明

学位论文作者完全了解新疆艺术学院有关保留和使用学位论文的规定，即：研究生在校攻读学位期间论文工作的知识产权单位属新疆艺术学院。学校有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许学位论文被查阅和借阅；学校可以公布学位论文的全部或部分内容，可以允许采用影印、缩印或其它复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在解密后遵守此规定）

本人签名：翟清华　　日期：2019年5月15日

导师签名：　　日期

汉唐时期粟特乐舞与西域及中原乐舞交流研究
——以龟兹、敦煌石窟壁画及聚落墓葬文物为例

摘 要

全文以汉唐时期作为时间点，阐述汉唐时期丝绸之路开通后中亚撒马尔罕一带的粟特乐舞传入中国西域及中原各地，对中国舞蹈产生的影响，以及它自身所发生的变化。首先通过考古资料及图像志材料，解析中亚本土粟特乐舞的原生形态，进而阐释粟特乐舞与周边文化之间的关系，说明粟特乐舞是在文化交融的背景下产生发展。接下来，借用传播学原理，说明粟特乐舞随丝路以聚落形式传入中国的方式与途径。粟特人首先到达的地区是西域，笔者以具有典型意义的古代龟兹乐舞、敦煌乐舞为个案，以克孜尔石窟壁画以及敦煌莫高窟壁画为依托，通过分析壁画乐舞与粟特乐舞形态进行比较，找寻其体态及乐舞文化间的相通之处，说明粟特乐舞对两地乐舞的影响，进而阐释粟特乐舞的辐射力和影响力，粟特乐舞与西域乐舞间的互动交流。在了解清楚粟特乐舞与西域乐舞间的交流后，解析粟特乐舞传入中原各地后自身的舞蹈形态。这部分，笔者进行实地实际的田野调研，前往陕西等各大博物馆查找遗存下的舞蹈图像，并查阅相关资料，借用人类学、图像学的研究方法，对聚落粟特人墓葬中有关粟特乐舞的图像进行重点分析，最终将入华粟特乐舞重新分类，理清粟特乐舞的几大类型及各种类型乐舞的不同特征。接下来，根据所搜集到考古出土的大量文物图像对入华粟特乐舞中在宫廷广为流行的康国《胡旋舞》和石国《胡腾舞》的体态特征进行深入分析，理清胡旋舞、胡腾舞形态上的不同。最后，总结说明以图证史对于古代乐舞的意义，文化包容是乐舞发展的动力，通过借用、改造、融合使乐舞文化相互交流，丝绸之路作为纽带传播着粟特乐舞。乐舞文化交流对一个国家和地区乐舞发展具有重要的意义和价值。

关键词： 中原西域　丝绸之路　粟特乐舞

A STHDY ON THE EXCHANGE OF SOUTER MUSIC AND DANCE WITH WETERN REGIONS AND CENTRAL PLAINS IN HAN AND TANG DYNASTIES -TAKING TURTLES,DUNHANG GROTTOES MURALS AND COLONY TOMBS AS EXAMPLES

ABSTRACT

Taking the Han-Tang period as the time point, this paper expounds the influence of the Samarkand dance in Central Asia on Chinese dance and its own changes after the opening of the Silk Road in the Han and Tang dynasties, which was introduced into the western region of China and all over the Central Plains. First of all, through the archaeological data and image log materials, this paper analyzes the original form of the local millet dance in Central Asia, and then explains the relationship between the Shutt dance and the surrounding culture, which shows that the development of the Shutt dance is under the background of the cultural blending. Then, by means of the theory of communication, this paper explains the way and way of the introduction of Sutler dance into China in the form of settlement along the Silk Road. The first area where the Sutes arrived was in the western region. Typical ancient Guizi music and dance, Dunhuang music and dance as a case study, based on the Kizil grotto murals and Dunhuang Mogao Grottoes murals, through the analysis of murals music and dance with Shute music and dance forms were compared, Looking for the similarities between their posture and music and dance culture, this paper explains the influence of Shuti music and dance on the two places' music and dance, and then explains the radiative power and influence of Shutt music and dance, and the interaction and communication between Shutt music and western music and dance. After understanding the communication between Shutt dance and western music dance, this paper analyzes its own dance form after it was introduced into the Central Plains. This part, the author carries on the field actual field research, goes to Shaanxi and so on each big museum to look up the legacy With the aid of anthropological and graphic

research methods, this paper focuses on the analysis of the images of Suttle dance in the tombs of the Jubilee, and finally re-classifies the dance in Huasu. Clarify the main types of millet dance and the different characteristics of various types of music and dance. Next, according to a large number of archaeological unearthed images, this paper makes an in-depth analysis of the physical characteristics of the Kangguo and Shiguo Hu Teng dances, which are popular in the court of Kangguo and Shiguo, in order to clarify the physical characteristics of the Huxuan dance, which is popular in the court of Kangguo and Shiguo. Hu Teng dance in the form of different. Finally, the paper summarizes and explains the significance of history to ancient music and dance, and the cultural inclusion is the result of the history of music and dance. The motive force of music and dance development, through borrowing, reforming, fusion make music and dance culture exchange with each other, silk road as a link to spread Shutt music and dance. The cultural exchange of music and dance is of great significance and value to the development of music and dance in a country and region.

KEY WORDS: Western regions, Silk Road, Sogte Dance.

目 录

1 绪 论

1.1 研究背景

粟特人本是生活在中亚阿姆河与锡尔河一带持中古东伊朗语的一个古老民族。伴随西汉时期丝绸之路的开通，粟特人开始活跃在丝路上，经商贸易并大规模移民，形成粟特聚落。他们经过塔里木盆地南北，然后到达河西走廊，沿固原到达唐都长安或东都洛阳，从洛阳东行北上经卫州、相州等地到达营州，或者从灵武东行，经六胡州到达河北重镇幽州。在中国北境丝绸之路上的城镇，都有粟特人的足迹,来到中国的粟特商人需起一个汉姓，于撒马尔罕城来的姓康，于布哈拉来的姓安，唐朝时期，被分成康、安、曹、石、米、何、史等九国，以国名冠以“九姓胡”，来华粟特人大多为商人,也有部分是农民、士兵家属、难民。研究丝绸之路一定绕不开粟特这个古老的民族，如果没有该民族于丝绸之路上的商贸活动，欧亚大陆的经济文化交流不可能如此繁茂。但在 19 世纪以前，粟特人没有留下任何资料信息离奇消失了，直到 20 世纪初在敦煌莫高窟发现许多宗教文献，在撒马尔罕附近发现些许粟特遗址、壁画、文献。从此 ，粟特人被渐渐知晓，粟特研究成为一个十分重要的研究领域 ,引起国际学界的关注。粟特人迁入中国后，在日常娱乐消遣中必然带来丰富的本土艺术。唐朝鼎盛时期的宫廷乐舞“胡腾舞”“胡旋舞”“柘枝舞”也都来自粟特人居住地，极大丰富了中国舞蹈的种类。不同文化之间在长期交流借鉴中会相互吸收，随着时间推移入华粟特人与各民族融合在一起，不仅自身舞蹈文化受到影响，同时粟特乐舞强大的吸引力也使中国西域及中原乐舞产生深远影响。

1.2 选题依据

古代舞蹈不像其它艺术一样可以保留下来，粟特人在长期与不同人交往中，本土乐舞形态发生着适应性变迁，与其它地区乐舞相互融合。笔者先后前往新疆及中原各地做田野，发现在新疆塔什库尔干有粟特人拜火教遗址，在前往陕西、山东、甘肃等地的调研中也发现有粟特人遗迹，又有考古出土的墓葬图、纳骨瓮图像、壁画、文物作为实证，有关粟特历史及文化的文献史料为佐证，大量证据证明粟特乐舞与西域及中原乐舞存在着大范围的交流。

1.3 研究目的

1、以往研究领域对中亚地区的粟特乐舞以及传入中国的胡腾舞、胡旋舞未做详细介绍，本文通过现有资料厘清粟特本土舞蹈的形态特征、种类、功能及意义，粟特乐舞由丝绸之路传播到中原，对西域以及中原乐舞的影响，同时它自身的本土乐舞又发生整合、改造，进一步说明中华文明的一体多元，中华文化的包容性。

2、自“丝绸之路”开通的西汉时期，中亚撒马尔罕一带善商贾的粟特商人便活跃在这条连接着中亚各国与中国的“丝绸之路”经济带上，正是丝绸之路的开通才使得粟特乐舞传入中国各地。研究粟特乐舞与西域及中原乐舞的交流也在阐释丝绸之路这条贸易网络的意义和价值。

3、粟特人游走在中国、印度及中亚各国的贸易网络上，他们在进行商品贸易的同时也传递着文化，研究粟特乐舞与西域及中原乐舞的交流从而阐释经济与文化相互联系、相互渗透、相辅相成，中华文化的包容和吸收。

1.4 理论意义及应用价值

1、对舞蹈理论研究而言，自 20 世纪起，粟特艺术研究正越来越多的得到国际社会的广泛关注，但对粟特乐舞的研究却存在着广度和深度上的不足。研究粟特乐舞是理论研究的一股新鲜血液，是对粟特乐舞理论知识的基础性梳理。

2、粟特乐舞虽未传承有序的发展下去却对中国古代传统乐舞文化影响深远，从壁画及考古遗存中去探究古代粟特乐舞的形态特征、舞蹈的功能意义，进而研究该乐舞与中国西域及中原乐舞的交流，是对古代文明、古老艺术的追忆，有利于传播中国传统乐舞文化，具有强大的文化传承价值和历史意义。

3、“丝绸之路”这条起始于古代中国，连接亚洲、欧洲的陆上商业贸易路线，成为东方与西方之间在经济、文化等方面进行交流的主要通道。粟特乐舞研究是关系到丝绸之路乐舞研究的根本问题。

4、新疆很多地区民间舞蹈的舞姿体态中依然存在粟特乐舞的遗风，做粟特乐舞研究可以厘清新疆民间舞蹈的其中一支源流。

1.5 国内外研究现状

1.5.1 与粟特乐舞研究有关的国内外著述

国内研究领域中，姜伯勤著《中国祆教艺术研究》，作者运用出土的壁画及图像志材料对粟特的拜火教艺术作出详细考证和解读。舞蹈部分，对粟特节日乐舞进行相关概述，对乐舞中的乐队组合及形式进行分析,但仅限于对入华粟特乐舞的罗列，没有分类比较研究。张庆捷著《胡商、胡腾舞与入华中亚人——解读虞弘墓》对虞弘墓石棺床上的舞人图像通过与古诗相互结合进行阐释，提出虞弘墓中舞人形象是宫廷中的胡腾舞的论证，为研究唐宫廷胡旋舞是否是粟特人乐舞提供有利依据。仲高著《丝绸之路艺术研究》一书，在“粟特文化艺术的中介”一节中，从雕塑、美术的角度讲述粟特艺术受到波斯、印度的影响，粟特艺术传播到中原又被汉文化接受。作者谈及粟特美术艺术受多元文化影响，艺术相通，那么该民族舞蹈是否也受多元文化融合呢？此观点引发笔者对粟特本土舞蹈的疑问。周伟洲著《新出土中古有关胡族文物研究》第四章收录了笔者从相关胡人墓葬出土的"乐舞图像"中研究唐代音乐、舞蹈的文章二篇，是从考古的角度对粟特音乐以及舞蹈的相关研究。舞蹈、音乐不分家，粟特乐舞是舞乐合一的，周伟洲先生的研究使笔者感知到，研究粟特乐舞不能只局限在舞蹈上，对乐舞中乐的成分也应得到相应关注。

国外研究中，斯塔维斯基所著《古代中亚艺术》中粟特部分，以历史为时间轴，通过图片及雕塑形象，分析了不同时期粟特艺术分别受希腊艺术、键陀罗艺术、印度艺术、波斯艺术等周边环境的影响问题，也可见粟特艺术是多元文化融合的产物。毛铭翻译的三本丝路丛书(意康马泰）《撒向撒马尔罕的金色旅程》、（法葛乐耐）《突厥人、粟特人与娜娜女神》、（俄马尔夏克）《唐风吹拂的撒马尔罕》这三本书是根据考古出土的中亚粟特地区的壁画、纳骨瓮图像对粟特地区文化的解读，但有关舞蹈部分的文字和见解较少，仅是图像与文字的只言片语，并没有对其功能意义、文化内涵等做出深刻的理论阐释，但是，一些考古文物图像给笔者提供丰富的图像志信息。

1.5.2 其他值得借鉴参考的国内外粟特历史文化研究著述

国内研究领域，荣新江著《中古中国与粟特文明》一书中，探讨了入华粟特人的迁移路线和聚落分布，书中聚焦于粟特商队的构成，祆教祠的社会功能诸问题。其中，在有关北周同州萨宝安伽墓的几个问题这一章节中，对北周安伽墓和史君墓进行对比研究，分析

了安伽墓石屏的图形程序，粟特经常举行宴饮活动，且在宴饮中会饮酒，中亚胡人入中国后，更喜欢着汉服，对中国文化十分热爱，但仍有袄祠，这也表明粟特人宗教信仰仍然未变，舞蹈与文化相互结合，是不断交流的产物，粟特人入华后汉化，他们的舞蹈是否也汉化了？引发笔者对入华粟特乐舞的华化问题进行深入思考。蔡鸿生所著《唐代九姓胡与突厥文化》由中华书局出版，全书共分唐代九姓胡、突厥文化、西域物种与文化交流三编，考证梳理甚详，是有关胡人礼俗、制度、文化、历史等方面的论述，为研究粟特乐舞背后的文化提供佐证。向达著《唐代长安与西域文明》记录了唐代胡风盛行的古都长安的面貌，唐朝诗人大量有关胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞的诗歌在此书中都得以体现，宫廷乐舞的规模面貌在此书中描述甚详，对研究粟特乐舞进入中原的形态特征提供借鉴。王睿著《唐代粟特人华化问题论述》分析了粟特人入华后的华化问题，其中专门提到粟特人乐舞对唐代宫廷乐舞的影响，但并未进行深入阐释。为文章写作提供参考。荣新江著《从撒马尔干到长安》从入华粟特历史到图像志中考古历史新发现两个大的方面，对粟特人的墓葬进行全方面阐释，值得注意的是作者从粟特人的心理层面对入华粟特人进行分析，人的心理认同随时代的发展、文化的变迁而不同，进入中国的粟特人的心理结构也固然发生适应性变化，舞蹈是一种心理层面的情感表达，随着粟特人心理结构的变化舞蹈也应发生改变，研究粟特人的心理结构对探究粟特人乐舞十分有利。

国外研究中，《粟特商人史》一书，从社会学角度，详尽论述了中古粟特商业盛衰的历史演变过程。在本书第五章专门论述中国粟特商人的情况，对多个粟特聚落、萨宝功能的演变，均有阐述。(日)白鸟库吉《康居粟特考》对康国粟特人进行深入研究，还专门研究“康居五小王之地位”“狭义的粟特即贵霜”等。

国内外研究中，大多是有关粟特文化的书籍，虽然涉及舞蹈很少，却对粟特人的生活背景、历史渊源、宗教信仰、民族风俗等各方面论述甚详。

1.5.3 图像志资料

杨军凯《北周史君墓》大量图像信息对墓葬壁画中的伎乐形象及乐器组合进行阐释，并对史君墓中粟特人的服饰、发饰等仔细描述。《敦煌莫高窟 220 窟阿弥陀经变》，大量胡旋舞的图片信息，印证着粟特乐舞在敦煌的传播。陕西省考古研究所出版的《西安北周安伽墓》十分详细的介绍陕西安伽墓的情况，大量图集资料可供选择。太原市文物考古研究所出版的《隋代虞弘墓》是有关虞弘墓的有关及文字信息。《敦煌壁画——敦煌研究院美术卷（全 2 册)》提供所需要的壁画图像志信息。《中国石窟·克孜尔石窟》提供大量

有关龟兹乐舞的图像志资料。这些图像志材料可以更为直观的为论文写作提供依据其价值也是不言而喻。

1.6 文章创新之处

1、内容创新：首先，“粟特乐舞研究”这一选题相对前沿，具有一定研究价值。在内容上将中亚粟特乐舞与入华粟特乐舞区分开，先研究中亚粟特乐舞本体，借用传播学原理探究粟特乐舞经丝绸之路传播到西域及中原各地与西域及中原乐舞交流的状况，阐释乐舞文化交流的双向互动，从另一视角看中华文化的包容性。

2 、结论创新：之前对粟特乐舞的界定只是舞筵这一个标志，研究过程中又加入了葡萄、服饰、乐队组合以及舞蹈形态这样的标签，对粟特乐舞的的界定范围更为充实、准确。再者，文化的包容形成了粟特乐舞风格以劲歌热舞、刚劲洒脱的草原风貌为主，又在自身商业文化的驱使下，构成多元一体的舞蹈文化。粟特乐舞通过丝绸之路传播到了中国各地，从而影响着西域及中原乐舞，说明丝绸之路对乐舞文化交流的重要意义。

1.7 研究方法

1、文献及图像资料收集法：收集有关粟特乐舞及文化的相关研究著述，以及图像和壁画材料，为论文写作提供理论依据及图像信息。

2、田野调研法：通过前往博物馆及相关地区调研，收集有关粟特乐舞及文化的第一手图像及资料信息，从而为研究粟特乐舞的东渐提供依据及佐证。

3、图像考证法：根据考古出土的图像材料，采用图文互证的方式对粟特乐舞的形态特征进行分析。

2 中亚粟特乐舞概述

2.1 中亚粟特乐舞本体论

粟特乐舞源起于原始“万物有灵”的巫术操作，进而伴随多神信仰及宗教的产生在仪式中生发演变。公元 6 世纪，被称为“世界五大宗教之一”的琐罗亚斯德教诞生了，阿胡拉・马兹达是该教的最高神。生活在中亚撒马尔罕一带的粟特人也信仰了该教，建立在琐罗亚斯德教基础上大规模的仪式随之应运而生。从考古出土的公元 6 世纪前后撒马尔罕地区各种文物或壁画图像上发现大量有关祭火的场景，出土于莫拉・库尔干的一件纳骨器，中间拱下有一座三级、七舌的火坛，粟特人的丧葬以及节日中同样离不开圣火仪式。仪式过程中乐舞必不可少，作为具有功能和意义的工具，其动作、队形、音乐甚至舞者的穿戴等方面遵循琐罗亚斯德教严明的教义。在考古出土的中亚地区纳骨瓮图像、撒马尔罕壁画及各种文物上都可见粟特仪式乐舞的图像记载，我们可以从粟特人的葬礼仪式中去窥探粟特乐舞形态。

粟特人葬礼仪式严格遵循琐罗亚斯德教的教义，人死后会将尸体置于洁净塔中，让秃鹰啄食尸肉，然后将骨殖火化后放入纳骨瓮容器中埋葬，进行二次葬。对这种丧葬习俗，蔡鸿生先生认为：“九姓胡虽然‘无棺椁’，但有‘受骸骨埋葬’的葬具，这种器皿叫做‘纳骨瓮’。”[1]考古出土了很多撒马尔罕地区不同时期的纳骨瓮，在纳骨瓮上清晰绘制着各种不同的场景，因纳骨瓮为盛尸骨所用，学界很多专家将纳骨瓮上所绘制的图像归为送葬仪式，笔者为证其论断的正确与否，收集了大量纳骨瓮图像资料，无一例外都是哭丧、送葬、祭祀、歌舞、天国场景，将所有图像整合排列，能鲜活的复现一场由分隔到边缘到聚合再到阈限四个阶段盛大的送葬仪式全过程，其中在阈限与聚合阶段伴有乐舞表演。但因各阶段程序和意义不同，乐舞表演也根据不同需要呈现不同的形态特征，表达不同的功能意义。

[1].蔡鸿生:《唐代九姓胡与突厥文化》，中华书局，1998 年，第 26 页。



（图 1） 撒马尔罕的喀什卡河谷 7 世纪陶制纳骨瓮线描图

粟特人认为，身体与灵魂是一个共同体，人死后三天，灵魂才渐渐脱离肉体盘旋到钦瓦特桥接受审判，进入天堂。整个送葬仪式全过程在分隔、边缘、阈限、聚合三阶段中体现。边缘阶段经过停尸、送葬两个过程，首先将尸体停放于房间，亲人剺面、哭泣，安抚亡灵，为停尸仪式，此时，灵魂与躯体分隔开来。紧接着，将尸体抬于一庭帐内送往寂静塔，视为送葬，此时灵魂还处于世俗生活中，与亲人同在，属于边缘阶段。尸体置于洁净塔后，会有专门的巫师、祭司与亲人共同点火举行仪式，使亡灵能尽快阈限进入天国境内。

出土于撒马尔罕的喀什卡河谷 7 世纪陶制纳骨瓮线描图（图 1）上便描绘了阈限阶段的乐舞表演。箜篌悠悠响起，金樽美酒铺地，三位姑娘正伴随箜篌乐器欢歌热舞，舞人脚下躺地的饮酒器说明他们刚刚饮过酒。“此酒应属豪玛酒，是粟特祭司常用的一种致幻剂，对人的神经有刺激和麻醉作用，可以增加人们的勇气和力量也可以使祭司获得与神沟通的体验，增添智慧和灵感。”[2]伴随着豪玛酒的效力，舞女们于迷幻状态下劲歌热舞，一来与巫师共同营造神秘氛围，便于巫师通神，二来令天堂神灵及前来送葬的亲朋欣赏歌舞表演娱神的同时以娱人。图中所描绘的乐舞体态生动鲜活，场面热情洋溢。从总体画面可见，舞人舞姿是头倾、拧身、出胯的三道弯体态，舞女头上编著着左右两根细长的发辫，发辫与头上轻薄修长的绸带合为一体，随舞飘动。从发辫与绸带飘起的样貌走向可知，舞女一似在腾踏跳跃，与唐朝时期传入中原的粟特石国的“胡腾舞”舞姿尤为相似。舞女二似在旋转如飞，与粟特康国地区的“胡旋舞”在舞姿体态上也略有相同。舞女三像是点地摆胯时的瞬间动作呈现。这些直观的体态特征并非静态的动作摆设而是动态的瞬间记录。

当然，不同的舞姿其手部、脚步的动作也略有不同，但都以头上盘绕或者身披的绸带为道具，通过手臂挥舞摆动使绕臂缠身的绸带能自如飘飞。其中，正在腾跳的舞女一，两脚同时跳起并带动身体，给身体以向上的助力，当腾空跃于最高点时，轻轻落地。同时，一腿外开弯曲抬起于膝盖处，大腿内侧外开并绷紧脚背，头部瞬间向右倾倒，出左胯，呈

[2] 藤磊：《西域圣火》——神秘的古波斯祆教，人民美术出版社，2003 年 12 月，第 4 页。

现三道弯的定点造型。手部动作中，一手弯曲盘于头部撩起细长的绸带，一手则盘于胯步，在腾空跃起时，两手同时做向内翻腕随之向外拉伸的动作，落地时舞姿依旧不变。再析旋转舞女二的动作，旋转时并非随意转动，而是一脚前点地给身体以向左的助力从而带动身体旋转。此时，手臂伸直，一手高高举过头顶，一手垂于胯部，两手手腕同时向外发力，手掌随同手腕发力趋势外推，带动手臂伸展拉长。旋转时的舞姿也是在出胯扭腰的体态上进行，旋转停止造型依然不变。从腾踏跳跃和旋转的舞姿体态可见腾踏动作刚劲有力、矫健灵活，落地的同时抬腿弯于膝盖，此动作对舞人腿部力量有较高的要求，需同时兼有极强的控制力和爆发力。舞蹈中旋转动作一定是极富美感且激烈迅疾的，旋转的同时保持三道弯的体态不变，且手臂变换着挥舞绸带，也是极其高难度的舞蹈动作，说明舞人是经过训练的专业舞人。当然，粟特乐舞虽以腾踏跳跃、旋转为长，其它舞蹈形态也同样具有鲜明的特征。从舞女三可见，原地动作几乎都是在出胯扭腰这种基本体态的基础上进行，手部动作可以任意变换，如翻腕、压腕、提压腕........腿部动作，主力腿弯曲，脚步随节奏变换，但基本是以前后脚尖交替点地为主。因舞蹈于饮酒后出神迷幻状态中进行，为协助巫师通神，舞蹈的情感基调一定激情热烈、劲歌狂欢。



（图 2） 撒马尔罕城外的莫拉-库尔干村的陶制纳骨瓮图像

亡灵置于洁净塔后，经过阈限阶段的过渡仪式，须接受审判者的审判过钦瓦特桥到达天堂境界，决定因素在于此人生前的德行，作恶多端者会落入虎口磨牙的桥下再不能重生，而生来善良的好人则会顺利穿过钦瓦特桥阈限脱离世俗凡间进入天堂境内。（图 2）为撒马尔罕城外的莫拉-库尔干村的陶制纳骨瓮图像，在纳骨瓮尖顶上方有两个舞人正对舞，尖顶下方是两个祭司正在举行仪式，应属艺术家想象中天国与凡间同框的场景，具有极强的象征意义。纳骨瓮底部描绘着圣火仪式，尖顶处两人相对而舞，他们手拿棍棒状的法器，头戴宝冠，穿着尖尖的皮靴，象征着守卫天国的使者，正在用舞蹈迎接着亡灵的到

来。两位使者身材健硕，一脚前踏步，一腿伸直后点地，一手拿法器立于胸前，一手托掌位，头顶圆形莲花样图案，是象征最高之神的太阳符号，他们挥舞法器，气势恢弘，目光对视，坚定不移，刚劲有力的动作、虔诚庄严的信念彰显着对太阳之神的敬礼。从舞者的舞蹈形态可见，此阶段的舞蹈矫健威猛、动作顿挫有力，节奏感十足，威武雄壮。至此，亡灵正式阈限进入神圣的天堂境内，过渡到聚合阶段。



（图 3）西瓦兹遗址粟特史国的红陶质的纳骨瓮

（图 3）西瓦兹遗址粟特史国的红陶质的纳骨瓮同样描绘了天堂与世俗凡间同框的画面，在该图的上半部分，是亡灵经过钦瓦特桥聚合进入天堂的生活场景，图中清晰可见一个赤裸着身体被一神人用绳索牵引的形象，该形象应是刚刚阈限进入天国的亡灵，天国之上歌舞秀酒，一片欢乐祥和的氛围。其中一位神人正双腿端坐，一手拿法器一手背于身后，亡灵正低头面向神人请示自己的到来。画面的左面是歌舞场景，其中一舞人正主力腿弯膝，动力腿高抬于膝盖处，与喀什卡河谷出土的纳骨瓮腾跳舞人尤为相似，应在腾跳舞蹈，他一手拿灯具，一手拿一棍状法器，头戴铃铛响声器一样的宝冠，身穿紧身裙状服饰，在一圆形舞筵上起舞，天堂舞人的穿戴与凡间形成鲜明的对比，凡间是简单质朴的开衫长裙而天宫伎乐却是装饰典雅的裙衫，充满着庄严、神圣之感，是一种极具神秘色彩的舞蹈。左右两个乐师一人弹箜篌，一人弹琵琶正在跪坐为其伴奏，天宫伎乐们在为新来的亡灵庆贺，展现了天国多姿多彩、欢乐的生活面貌。此时，凡间的送葬仪式也进入最后阶段，尸体于洁净塔内，等待着秃鹰将尸肉叼走，剩下的骨骼存于纳骨瓮内，为二次葬。通过二次葬的过渡仪式，亡灵正式进入天国境内，与世俗世界完全脱轨，整个送葬仪式全部结束。

虽然以上几组纳骨瓮图像是艺术家根据想象的创作，但，艺术来源于生活，艺术家的创作源泉来自生活中的所见所闻，纳骨瓮上的舞蹈造型展现了粟特舞蹈最具典型的舞姿形态和动作特征。根据图像资料，笔者将中亚撒马尔罕一带古粟特乐舞的形态总结为，多三道弯的 S 形体态，多腾跳、旋转动作，手姿暂不明确但以托掌、翻腕、提襟、提压腕为多，

主力腿弯曲，以前后点地为基本步伐，道具有金属棍棒类器具和修长的绸带，乐器伴奏为箜篌、琵琶，舞蹈节奏鲜明、动作矫健、刚劲有力，属于歌乐舞为一体的舞蹈形式。

古老的粟特乐舞与仪式联系起来像是一个奇迹，有着人们对神的信仰，对上天的祷告，即使并非教徒，也愿意沉浸在这乐舞营造出的神秘的气氛之中，愿意相信神灵的存在，这也许就是古粟特乐舞独特的魅力吧，它吸引着我们不断打开粟特乐舞文化的大门，憧憬着门内的秘密。正因为有了这些文化及艺术的存在，世界才变得丰富多彩，小小的粟特乐舞影射出中亚文明深刻的内涵。

2.2 周边文化对粟特乐舞的主要影响

通过分析图像上古粟特乐舞的形态，不难发现该乐舞的风格特征与波斯、印度等地的艺术风格尤为相似，不禁引发笔者的深入思考。

在粟特地区的绿洲之上，分散着大小不同的城邦国家，撒马尔罕中心的康国作为代表，是最大的城邦。此外，‘布哈拉为中心的安国，东曹国、劫布呾那的曹国、饵秣贺的米国、屈霜尔伽的何国、羯霜那的史国等，中国史籍称他们为“昭武九姓”。’[3]粟特人筑城而居，从现存撒马尔罕以东的片治肯特古城遗址可见它是粟特人属“都”一级的城邦。粟特地区虽地广人丰，却未形成一个属于自己的帝国，一直受到周边强大国家的外族势力控制，先后臣服于波斯的阿契美尼德王朝、希腊的亚历山大帝国、塞疏古王朝、康居国、大月氏等。面对外族势力，粟特人并未选择无谓的臣服，而是增强了自己的变通力，本民族文化不断适应、接受着外族文化。粟特乐舞正是在这种客观政治原因与主观商业原因双重作用下，以包容的心态不断完善。

2.2.1 波斯艺术渗透

丝绸之路上曾有四大独立的文明圈，分别是罗马文明、印度文明、中国文明、波斯文明，其中波斯文明源远流长，历经 2500 余年而不衰，随着交往的频繁，波斯艺术也东传到了中亚粟特，影响了粟特艺术的发展。史称波斯的地方就是现今的伊朗，它位于亚洲西南部，首都德黑兰，是粟特临近的大国，波斯文化具有极强的艺术张力和影响力。公元前 6 世纪下半叶，中亚大部分地区（巴克特里亚人、帕提亚人、花剌子模人、粟特人）成为古波斯阿契美尼德王朝帝国的组成部分，此时的粟特人是阿契美尼德王朝的臣民，不但要

[3] 张广达，《大唐西域记校注》，中华书局，1985 年。

向波斯国王纳贡，还要分担兵员以供战争。粟特人长期作为阿契美尼德帝国的组成部分，并与该地区民族发生经常接触，这种亲缘关系和经常的接触，直接影响着粟特艺术。

“中国考古学家林海村在伊朗考古时，发现展示了一件两河流域的古乐器—箜篌，它的造型与出土于伊拉克亚述浮雕画板上乐师演奏的箜篌简直如出一辙。在大英博物馆中藏有一件亚述王阿顺希尔帕勒二世时期(公元前 865～前 850 年)创作的伊朗加兹温浴室博物馆藏竖箜篌与伊拉克出土亚述乐师演奏竖箜篌浮雕画板《庆贺猎牛图》浮雕画板，上面有两位乐师弹奏卧箜篌。说明此种古老的西亚乐器箜篌由伊朗高原进入中亚、印度等地。”[4]出土于撒马尔罕南部的喀什卡河谷有印章的粟特纳骨瓮线描图上有乐人舞箜篌的场景。出土于西瓦兹遗址粟特史国的红陶质的纳骨瓮上描绘了天堂欢乐的场景，其中一伎乐正在弹箜篌............箜篌本是西亚波斯乐器却出现在撒马尔罕城，成为粟特乐舞的主要伴奏乐器。说明，像箜篌这样的波斯乐器也逐渐向东传入了粟特地区，波斯艺术与粟特艺术存在着互动交流。乐舞不分家，乐器的音频、音律、节奏会对舞蹈风格产生影响，在粟特地区成为主要乐器的波斯箜篌，直接影响着舞蹈的风格特征。

波斯歌舞融合埃及、希腊乐舞发展而成，提及波斯舞，大家首先会想到“肚皮舞”，这是一种古老的舞蹈形式。波斯肚皮舞的动作集中体现在下半身，基本站姿是轻微弯曲膝盖，双脚抓住地板，双肩放松，双手伸直，肘部与腰部齐平，双手掌向下或向上，凸出手臂向右摆动，然后再向左摆动，摆动动作有：骨盆摆动、圈中之圈前后步、摆动行走、横向摆动、八字形和变化、颤动、旋转、上体转圈、前后横向转动、转动旋转等。笔者在上一节分析粟特舞蹈基本体态时发现，粟特乐舞也主要凸显跨部动作，左右扭胯，腿部轻微弯曲，前后点步颤动，以旋转跳跃为主。从两地舞蹈的基本姿态和典型动作可见波斯与粟特乐舞之间的关联。

《亚洲艺术》第 38 卷第一号，分析了一个波斯银碗中的天国花园图像，祆神神话中位于 Hara-berezaiti 山的天国花园是“歌声的殿堂”与“妙乐之泉”。[5]山西太原出土的粟特聚落虞弘墓画面上与波斯银碗上的天国花园相雷同。虞弘墓图像上展示的是天国中神灵享乐酣歌醉舞的场景，并且虞弘墓图上的神人形象几乎都能从琐罗亚斯德教经典上找到出处，墓主人左右两侧的四位天神，是琐罗亚斯德教经书《阿维斯塔》中六位永生者其中的四位，这些图像也经常见于中亚所出土的粟特人“纳骨瓮”。[6]粟特人所信仰的祆教，起源于波斯的琐罗亚斯德教，自阿契美尼德时期开始，波斯琐罗亚斯德教逐渐东传，其教义、

[4] 林海村：《中国与近东文明的最初接触——2012 年伊朗考察记之五》，紫禁城，2012 年 10 月 15。
[5] 姜博勤：《中国祆教艺术史研究》，三联书店，2004 年 4 月，第 133 页。
[6] 姜伯勤：《中国祆教艺术史研究》，新知三联书店，2004 年 4 月，第 141 页。

教规几乎与琐罗亚斯德教相同，这就不难解释为什么波斯银碗中的天国花园图像与虞弘墓上天国花园景象如此相似了。又因粟特乐舞源起于宗教信仰，根植于仪式中，波斯乐舞影响粟特乐舞也是再自然不过的事了。

2.2.2 印度乐舞文化植入

粟特这个商业民族不仅做中国的生意，而且也做印度的生意。伊斯兰之前，中亚佛教艺术归属于印度文化圈，波斯虽提供了核心信仰的琐罗亚斯德教，但大量粟特神祇的面貌源自印度。印度舞蹈与印度宗教有较强联系，印度宗教文化的传播范围很广，几乎遍布整个亚洲文明，粟特人的贸易网络也远达印度，印度艺术潜移默化中对粟特艺术产生影响。

1、与舞神湿婆的共性

印度教是早于佛教兴起的一种古老宗教，与古印度神话、民俗、舞蹈有着多层面的联系。粟特艺术最为鼎盛时期是 4-5 世纪，因与绿洲大大小小的城邦结盟而蒸蒸日上，此时诞生了丰富的拜火教图像，共有三十位神，被当时的粟特信徒所崇拜，这些神都在考古出土的艺术品里有所呈现。其中最为重要的几位神祇图像来自于神格对等的印度教原型。例如：印度的大胡子婆罗门神，对应于拜火教的时间之神祖尔万，印度的三只眼因陀罗神，对应于拜火教大神阿克巴。众所周知，湿婆是印度教里面的毁灭之神，他扮演“舞神”“舞王”的角色，在狂舞中毁灭整个世界。国外学者认为，‘“舞王”是印度式智慧流传至今的最富哲学思想的象征，它源于“雅利安人”以前火葬仪式中的魔神舞，此后这种舞蹈遂变成表示宇宙之创造、守护和破灭的过程，或用印度述语说所谓五种动作，即生、住、灭、转化、解脱，舞蹈的场所乃是整个宇宙。’[7]印度湿婆形象常作为魔鬼神在丧礼上出现，代表着解脱转化，上文所分析的粟特人丧礼上也有乐舞表演，所祭拜的太阳神则代表着“灵魂不死，死而复生”，虽然信仰不同、教义不同，但粟特人的舞蹈形态与湿婆形象在腿部以及体态上却存在某种相似之处，（图 4）11 世纪的湿婆青铜雕像展示在火环之中起舞的形象，是典型的湿婆舞神形象，湿婆有四臂，两臂侧伸展另两臂伸直于胸前，一腿站立弯曲另一腿抬起似蹲坐。2018 年 7 月笔者前往甘肃省博发现一舞俑（图 6），高高的尖顶帽，翻领长衫，腾挪的体态，学界认定此舞俑为粟特人的胡腾舞，其舞人形象不禁使我与印度湿婆形象形成关联性联想，甘肃省博的胡腾舞主力腿弯曲，动力腿抬起，似乎是在做左右腾空动作，湿婆系列形象的造像佛也是主力腿在弯曲基础上动力腿弯曲抬高。更值得注意

[7]（法）雷奈·格鲁塞,常任霞等译，东方的文明上册，1999 年第 285 页。

的是，粟特人所信仰的四臂娜娜女神（图 5）与湿婆的形象也是惊人的相似，都是四臂且身披绸带。这种关联性绝非偶然的巧合，应是艺术间相互影响所形成的自然现象。



（图 4）印度湿婆　　（图 5）四臂娜娜女神　　（图 6）甘肃省博物馆 胡腾舞俑图

2、“湿衣透体”与“三道弯”

笈多王朝也是印度人建立的王朝，笈多王朝信奉大乘佛教，是在继承印度古代艺术的基础上又融合了键陀罗艺术，这是一个吸收、消化后走向本土的时期，笈多式艺术是印度发展史上的一个高峰，此时的佛教造像进入全盛期，人物塑造上出现了“湿衣透体”和“三道弯”的审美，这与印度人的形体有关。印度女性偏好臀部向旁出的姿势，舞蹈造型以人的身体为中心，于是出现头向右倾侧、胸部转向左方，两腿则又转向右方，印度舞蹈通过扭腰、出胯、掖脚、十指交叉、吸腿、双臂曲张等动作表明古代印度人对舞蹈、雕塑等人体线条艺术的追求和审美标准。

印度佛教舞蹈主要在神庙中表演，用于娱神，歌颂对象是佛教神灵，内容取材于记载宗教和圣歌的经文。粟特人一直以来对其它宗教信仰呈现开放政策，有很多粟特人曾皈依佛门。笔者大胆推测，粟特人的乐舞与印度佛教乐舞也存在一定程度的相通之处。上节所解析的发现于撒马尔罕城外的莫拉-库尔干村的陶制纳骨瓮（图 2）就证明了这一点，纳骨瓮尖顶部位描绘有两个相对而舞的舞者，他们身体健壮，丰腴的臀部突出，服饰贴身，类似“湿衣透体”风格特征。粟特乐舞的典型形态特征是头倾、出胯的三道弯，这也与印度佛教舞蹈体态存在着惊人的相似之处，两种乐舞文化融合吸收在粟特乐舞上彰显的淋漓尽致。

粟特是一个包容开放的民族，在丝绸之路上充当着文化中介的角色，粟特乐舞不仅受波斯艺术和印度文化的影响同样还受到古希腊、唐文化的渗透。希腊王朝曾统治撒马尔罕时，撒马尔罕的文化面貌发生过变化，在马拉干达城（粟特皇城）发现了希腊形制的陶器，

高脚杯容器，陶塑和浮雕，这些物品是粟特人受西方宗教和文化影响的证据[8]。除了希腊，粟特还曾被突厥监摄，也曾作为唐朝州存在过，这种蕃、汉、胡的多重政治结构自然导致了自身文化的多样性、多元化，可以说粟特文化有着极强的包容性和适应性，粟特乐舞正是在这样的政治统治下伴随文化的不断变迁而发生相对变化。

2.3 粟特乐舞传入中国的方式与途径

2.3.1 聚落式传播

“丝绸之路”是中国古代经由中亚通向南亚、西亚以及欧洲、北非的陆上经济交往的通道，又因庞大的中国丝织品由此路向西传播，将这条交通要冲称作“丝绸之路”。考古学家最近几十年整理了出土于丝绸之路上的大量文书，因为文书具有强大的私人性、确凿性信息从来没被篡改过，信息更具价值。这些文书常常能为我们展示一个非常鲜活的过去，使我们知道了活跃在丝绸之路上的是什么人，他们在做什么。文书中载录的文字，也使人们转变了对丝路的看法，这条丝绸之路不仅仅是一条路同时还是一个贸易网络、交通纽带、经济枢纽。这条路改变了东方和西方的文化，传播了思想、技术和艺术。

生活在撒马尔罕的粟特人是丝路文化强大的贡献者，粟特人素来以善商贾闻名于世，在公元 3 至 8 世纪之间，因商贸以及战乱因素，粟特人沿着这条丝路大批东行，经商贸易，逐渐从撒马尔罕和布哈拉扩张出去。在公元 500 年到 800 年之间中国与粟特贸易达到高峰，一跃成为丝路霸主。粟特人往往以商队的形式，由商队首领率领，拥有武装以自保，长路漫漫，粟特商人会选择在丝绸之路上的一些适合居住和中转的地方留下，建立殖民聚落，便于休憩，经商贸易。有些人长期居住下来，有些人则继续东行，继续拓展聚落，建立经商地并选举聚落首领萨保直接管辖。久而久之，粟特聚落逐渐增多，渐成规模。从十六国到北朝，粟特聚落在塔里木盆地、河西走廊、中国北方都有建立，遍布各地。学者整理粟特古信札和粟特汉文文书以及中原出土的汉墓材料，清楚的勾画出一条粟特人的迁徙之路。“这条道路从西域北道的据史德、龟兹、高昌、伊州，或是从南道的于阗、且末、鄯善进入河西走廊，经敦煌、酒泉、张掖、武威，再东南经原州，入长安、洛阳，或东北向灵州、并州、云州乃至幽州、营州，或者从洛阳经卫州、相州、魏州、邢州、定州、幽州可以到营州。”[9]这些殖民聚落作为粟特商人的贸易中转战和生活家园。来华粟特人有的继

[8] 蓝琪：《金桃的故乡——撒马尔罕》，北京：商务印书馆出版，2013 年，第 15 页。
[9] 荣新江：《北朝隋唐粟特人之迁徙及其聚落》，《国学研究》第 6 卷，北京大学出版，1999 年，27-85 页。

续经商，有的则成为宫中大臣，操纵“安史之乱”的安禄山、史思明便是粟特后裔，有的成为文人墨客，北齐著名书画家曹中达和米芾也是粟特人的后代。财力丰厚的粟特人离不开对精神文化的追求，茶余饭后，欢歌热舞，尽情享受。粟特人性格热情，朋友居多，家中时有宴请客人或商谈生意，自然少不了歌舞助兴，位于西安市未央区坑底寨村西北康业墓是唯一一座以线刻的艺术形式来展现墓主人生活场景的粟特人墓葬，在石榻的中间有墓主宴饮和歌舞场面；发掘于西安市未央区井上村东的史君墓，石椁上描述有史君宴饮歌舞的场面；西安坑底寨出土的安伽墓石屏壁画也同样有宴饮图像记载......这些粟特聚落所出土的墓葬图像上都不乏歌舞场景。来自异国的劲歌热舞带给本地人不一样的视觉体验，粟特乐舞渐渐得到越来越多人的认可和亲睐，乐舞艺人竞相学习，促进了粟特乐舞的传播。

顺着丝绸之路，带有浓厚粟特本土风格的乐舞文化随商队进入西域进而入主中原。笔者从新疆出行，前往粟特人曾居西域的几处重要阵地：吐鲁番、敦煌、西宁、兰州、天水考察，从出土文物中看到许多有关粟特乐舞的图像，出土时间无一例外都是汉至唐代，进一步证实了汉唐时期，粟特乐舞随丝路以商队聚落形式传播到中国各地的猜测。粟特乐舞在不断适应本地民俗的基础上发生着不同程度的改变，以包容的心胸在各地传播发展。

2.3.2 文化线性传播

在丝绸之路上，粟特人肩负经商和文化传播的双重功能。粟特人既然能够以移植型聚落、归化型聚落、突厥化聚落形态生存发展于他们经商贸易的各个区域，并且既保持粟特人的文化，又能够入乡随俗，本身就表明他们面对异质文化具有极强的适应能力。但是如果事情仅仅是这样，那就不是粟特人了，因为他们以聚落为中心传播粟特文化方面和接受外来文化方面同样出色。粟特文化、汉文化、西域文化之所以能够相互之间发生吸引效应，表明这些文化都具备相吸引的功能，关键是强弱不同。这种互相吸引实际上是一个涵化的问题，所谓文化涵化是指两种及两种以上文化由于相互接触和影响，而导致接触和影响的文化发生变迁。粟特文化的鼎盛期是在中国的唐代，而唐朝在开元、天宝年间又被称之为盛唐气象，无疑，唐代汉文化的影响力要远大于粟特文化。那么，那些在内地与西域普遍存在的粟特聚落被汉文化同化是在所难免的。尤其是那些归化聚落的被同化程度就很高，诸如语言、婚姻、取名、饮食、服饰、建筑等日常习俗在唐代出现了汉化的倾向。即使在粟特人集中的康国等地这种趋势也不可避免。有一个显例是何国都城附近建有唐式重楼，其上：“北绘中华古帝，东面是突厥、婆罗门君王，西面供奉波斯、拂菻（拜占庭）等国帝王，受到国王的崇敬。” 这种推崇唐文化的情形亦非个例，在西州、在敦煌，粟特聚

落的粟特人的汉化程度就很高。而另一种情形是出现了文化整合现象，西域的龟兹乐舞等就是在本土乐舞的基础上吸收了粟特乐舞因素后出现的，这与龟兹乐舞传入内地时间——北周时期也相吻合，粟特乐舞对西域乐舞的影响也是与此相当。更多的是文化的混合现象，粟特文化与汉文化、西域文化的接触和交流过程中所出现的语言文字、历法、饮食、音乐、美术、服饰、工艺等的混合几乎无处不在。在音乐方面，昭武九姓胡的康国乐、安国乐皆是丝绸之路上享有盛誉的音乐，曹氏家族名门显贵，曹婆罗门、曹僧奴、曹明达祖孙三代均是演奏琵琶的高手。在舞蹈方面康国善舞“胡旋舞”，石国善跳“柘枝舞”，这些都受到了粟特文化的影响。当然粟特乐舞还以宗教的形式线性传播到中国各地，甚至远达中国南方，他们每驻扎某地，形成聚落后，就会建立祆祠，举行仪式活动，舞蹈便在这种群体性的仪式中不断发展状大。

2.4 粟特人标签丛考

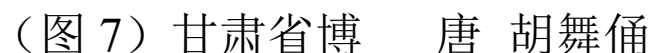
2.4.1 服饰

因粟特乐舞并未传承有序的发展下去，我们只能借助大量考古文物图像，对粟特乐舞进行分析，因此，应首先确定粟特人形象的标志性特征。就面部来看，粟特人高鼻深目，卷发碧眼，是典型欧罗巴人种。但，紧靠外貌去判断是否为粟特人恐怕有些牵强，还要借助服饰等文化习惯去考究。

服饰上，粟特人所穿的衣服是胡服，胡服的整个形制：帽、衫、靴。俗人的帽有两种：一是尖顶虚帽，还有一种叫“卷檐虚帽”如图（7）。尖顶宜于御风雪，卷檐便于遮阳光，都是“兴胡之旅”不可或缺的头衣。衫：“胡夷杂服异前王，况乃更比文宣狂。”《晋书》卷二五《舆服志》称：“其杂服 ，有青、赤、黄、白、缃、黑色。”诗中所描述的胡服颜色多样，眼花缭乱，多带有联珠对兽图样纹饰。刘正言所做《王中丞夜观舞胡腾》一诗描绘了粟特胡腾舞的面貌其中有对胡服的描述：“胡衫双袖小”，与玄奘所言“裳服褊急”相对应。这种以紧身、窄袖为特征的胡服与褒衣广袖大相径庭，方便灵活，可能与古代猎装的形制有关。如图（8）







（图 7）甘肃省博　唐 胡舞俑　　（图 8）　片治肯特壁画

带：胡人长衫上束有长长的腰带，带有软、硬两种，软带为俗人束腰之物，其作用是为保暖和便于腾跳，硬带的材质上乘，用料大多为金、银，是贵族身份的象征。贞观元年（627），西突厥所献的“万钉宝钿金带”，除金银扣环外，还镶式有大量的宝石。这是粟特人的金带在中国文献上的记载。笔者在前往陕西西安博物馆考察发现有粟特胡人所佩戴的金腰带，如图（9）。在片治肯特壁画上“宝带”连接革制引带，供配剑、刀、匕首所用，图（10）为安思远赠送国博北朝粟特人房屋形石椁墓葬图部分，上面两粟特人的腰带可见宝带的作用，这与粟特人经商的特质相符。靴：靴子也是粟特人服饰一个重要特征，《玉中丞宅夜观胡腾舞》“弄脚缤纷锦靴软”所述胡腾儿穿的是一种通用款的软靴，另外，在粟特壁画人物上还穿一种直通式的皮靴，高达膝盖处，似为戎装。[10]如图（12）的安伽墓石榻线描图上的人物像，皮靴有高有低，鞋头微微翘起，十分俏皮 。总而言之，粟特人是戴胡帽、穿皮靴、翻领开衫长衫的形象。



（图 9）陕西历史博物馆　粟特联珠饰牌银腰带



（图 10）　北朝粟特聚落线描图

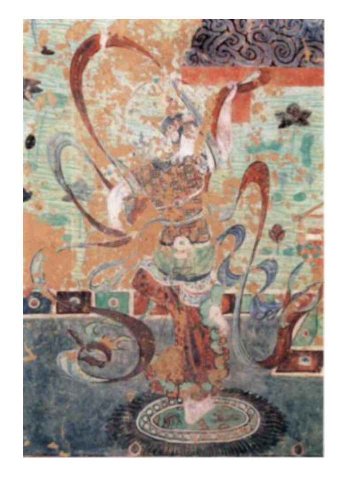


（图 11）安伽墓石榻线描图

[10] 班托维奇：《早期中世纪中亚的服装——根据六至八世纪的壁画》，《东方国家与人民》第 22 辑，莫斯科，1980 年版，第 203 页。

2.4.2 舞筵

商胡贩客的贡使化是汉唐时期习以为常的历史现象，粟特人与唐朝的交往基本上也是通过“贡”与“赐”来实现的，在借“贡”行“贾”的条件下，贡品具有二重性，是以礼品为形式的特殊商品，丰富了唐代的物质生活。贡品织物类中舞筵所占比重很大，成为唐宫廷中宴饮奏乐舞台铺地所用的地毯。从敦煌壁画上，可见舞筵有两种形制：一为长方形，如 172 窟(盛唐）北壁的对舞，二为圆形，如图（13）220 窟（盛唐）的独舞。唐诗中有关舞筵的描述颇多，可补史文之缺。白居易《青毡帐二十韵》：“侧置低歌座，平铺小舞筵。”可知舞筵属于缕绣的织物类，于平台或露天铺地所用，也可用于舞蹈演出过程中，用以加强舞台效果。中亚巴拉雷克切佩粟特人宴饮图上这种“舞筵”充当坐垫，在虞弘墓石棺上也见有此物，是跪拜神的毯子，中亚纳骨瓮图像上的“舞筵”是天堂神灵用的坐垫。在中国宫廷中的粟特人却喜爱踩于毯上舞蹈，“舞筵”的确是由粟特人经商来华无误，但其功用还需进一步考证，这种圆形或者方形的“舞筵”因特色鲜明也是粟特人的标签之一。



（图 13）敦煌 220 窟 北壁



巴拉雷克切佩粟特人宴饮图

2.4.3 葡萄酒

九姓胡“善商贾”同时又是“嗜酒”的民族，以生产优质的葡萄酒著称，早在汉、晋时代已闻名中夏。《后汉书·西域传》云：“粟弋国出众果，其土水美，故葡萄酒特有名焉。”7 世纪，康国开始种植葡萄酿酒，这种情况在很多史书中多有记载，并被考古资料证实。粟特人喜欢于葡萄藤下把酒言欢，每年还会过葡萄节来纪念葡萄生产的日子。酒对粟特人来说十分重要，嗜酒的粟特人自然离不开盛酒器，金叵罗，是一种珍贵的盛酒器，也是粟特人的贡品之一，《北史》卷四七《祖珽传》：“神武宴僚属，于坐失金叵罗。窦泰令饮酒者皆脱帽，于珽髻上得之，神武不能罪也。”在座上所窃的“金叵罗”，很有可能是胡

族的盛酒器。其次，据《旧唐书》记载，开元六年（718 年）康国派遣使臣献给唐玄宗一只玛瑙杯，笔者在陕西西安历史博物馆看到了一只何家村发现的兽首玛瑙来通杯（图 14），于四川大学馆藏的一件胡人抱脚杯（图 15），刻画着一粟特人正在抱杯饮酒。随着粟特商人的脚步这种来通杯也传入中国，7 世纪，于中国境内盛行。所以，葡萄藤、酒杯成为又一粟特人形象标签。



（图 14）陕西西安何家村出土兽首玛瑙来通杯



（图 15） 四川大学博物馆馆藏 胡人抱脚杯

2.4.4 乐队组合

粟特乐舞有专门的乐队组合为其伴奏，分堂上、堂下、东西两面及北面，场面宏大的仪式或者宫廷乐舞乐器种类较为丰富，一般堂下站奏或跪奏，分左右两边，舞人于中间起舞，伴奏者多，舞人少，一般只有一到两个舞人。非正式的民间乐舞一般站立奏乐，乐器伴奏种类较少，场面欢快。粟特乐舞的乐器伴奏通常有：琵琶、箜篌、笛、筚篥、板、笙、排箫、铙、钹等，其中有西亚的域外乐器，多伊朗系乐种，也有中国古代西域以及中原乐器。但，琵琶、箜篌、笛是最为重要的乐器，其中箜篌分竖箜篌和卧箜篌，粟特乐舞多是竖箜篌。三种乐器是乐队组合的中心，对音乐的风格、旋律、音质起着决定性作用，影响舞蹈的风格特色。其它乐器可以不参与伴奏，但这三种乐器必须出现。正是这些丰富的伴奏乐器，才使粟特乐舞极富感染力和影响力，使乐舞的主题与情感基调得以升华。

研究粟特乐舞必须借助考古出土的文物及壁画来判断，通过找到粟特人服饰、舞筵、葡萄酒、金叵罗、来通杯、乐队组合这样的标签，加之史料考证的“昭武九姓”的胡姓：康、安、曹、石、米、何、翟等及欧罗巴人种形象最终断定粟特人身份，进而阐释粟特乐舞对西域及中原乐舞的影响。

3　粟特乐舞对龟兹乐舞及敦煌乐舞的影响

粟特乐舞伴随丝绸之路入驻中国大地，充满神秘的粟特文化对中国文化的影响力可谓空前强大，受粟特火祆教影响，直至今日在许多西域民族的节日庆典中仍然留存着粟特火祆教的遗风，如新疆塔什库尔干塔吉克自治县的提孜纳普乡有拜火教遗址，盛大的太阳墓彰显着火祆教对太阳神的崇敬，皮里克节中的火舞，对火的信仰明显与粟特民俗有关，在维吾尔族的民族服饰装饰上也随处可见火焰纹络。不仅文化，粟特乐舞极具特色的舞蹈也影响着西域及中原的舞蹈风貌，西域民族舞蹈善于急速旋转的舞风舞韵极有可能与康国的“胡旋舞”有关。新疆民间舞蹈一直在民间传承发展，其舞蹈风貌随时代发展而演变，由于断代过于久远，我们很难找到证据有效证明粟特乐舞与其的关联。然龟兹乐舞与敦煌乐舞却有所不同，它们同粟特乐舞一样，存活于古代人的记忆里，并未传承发展下去，只能从图像或文字材料上还原其乐舞形态。笔者以二者为例与粟特乐舞进行横向比较试图找寻两者之间的关联应该是正确思路。

3.1 嫁接于克孜尔壁画形象中

坐落于塔什库尔干沙漠北缘的龟兹（今新疆库车）是个繁荣的绿洲，龟兹成为佛教进入中国的门户，当时的龟兹是丝路北道最大、最繁荣的地区。龟兹绿洲也让僧人有机会见到操着各种语言来到这里的旅行者，这里曾活跃着不少粟特的定居移民，龟兹国是丝路行者“粟特人”的聚居地之一。

在龟兹地区的佛教石窟寺——克孜尔石窟壁画上同样存在大量的粟特人形象。例如：第 8 窟、17 窟、38 窟、114 窟、184 窟等石窟壁画中，都有体现萨薄商人的故事，最为著名的应该是萨薄商主燃臂引路、马壁龙王救诸商人渡海和萨博商主救商人出海的故事，这些甚至在一窟中反复出现。霍旭初表明“在龟兹石窟的开始（公元 3 世纪末至 4 世纪中），壁画中并没有商人题材，直到发展期（4 世纪中至 5 世纪）才开始出现”。这正好与丝绸之路开通后粟特商人经商入西域的时间不谋而合。这些粟特商人总是充当着救苦救难的活佛形象，龟兹人将粟特首领萨保转变为成了活佛萨薄，可见粟特人在龟兹地区的地位非常之高。

不仅粟特人形象，上一章节笔者所描述的粟特人的葬礼习俗也同样出现在克孜尔石窟壁画上，例如（图 16）224 号窟后甬道前壁的焚棺图，棺的上面刻画着信徒们割面举哀的

场面，11 位信徒，哀号哭泣、撕扯衣服、头发、捶胸顿足、剺面，场面十分壮观。这种割面的葬俗本属于祆教文化，在粟特撒马尔罕等地的丧葬习俗中经常出现。佛教与祆教葬俗不同，“涅槃”题材是佛教石窟壁画葬礼的内容，又称《涅槃图》，通常以“北首右胁卧，枕手累双足”的卧相见长。那么，出现在克孜尔石窟壁画上的割面习俗，说明粟特地区的葬俗已对龟兹地区葬俗产生影响。粟特人及祆教早在西汉时期便已传入西域，224 窟也正是于南北朝时期粟特人入华最为频繁的阶段开凿，粟特人长期于龟兹居住，祆教与佛教相互渗透影响，所以我们能在克孜尔石窟壁画中看到反应祆教题材的艺术形式。



（图 16）克孜尔石窟壁画　二二四窟举哀图

3.2 克孜尔 135 窟旋转舞姿与唐墓胡旋舞

“胡旋舞”是粟特康国地区所擅长的乐舞表演，敷身彩带飘逸，以急速的旋转见长，裙摆飘逸，这种形象在克孜尔石窟壁画里多次出现。新疆艺术学院平萍在硕士论文中采用质点动力学这种科学原理推断出，克孜尔千佛洞 135 窟、8 窟的舞童形象、77 窟舞帛形象、156 窟的天人像、135 窟顶部乐舞天人都是旋转时的定点呈现，进一步证实了克孜尔石窟壁画中有旋转舞蹈。笔者将克孜尔 135 窟旋转舞人与康国胡旋舞对比，得出相关结论。

1、克孜尔 135 窟舞人形象



（图 17）　克孜尔石窟壁画　135 窟顶穹伎乐天人

克孜尔 135 窟伎乐天人（图 17），是克孜尔壁画中比较大型的伎乐图，开凿于公元 8 世纪，此窟虽有残破，但在穹顶的上部明显有 8 位舞人的伎乐形象，十分生动。左一右一图像因破损严重，无法分辨其体态，但应为两个舞人形象，左二伎乐小八字脚腿部弯曲半蹲，左胯旁出，头部右倾，双手抱一乐器似乎正在演奏，膝盖应随音乐的节奏屈伸舞动。

左三伎乐脚大八字站立，头部右倾，左臂抬起于胸前，右臂呈直角于腹部，绿色飘带于胫后垂下，盘于手臂间，应是舞人形象。

左四舞人体态相反，出右胯一脚弯曲于前，头部向右倾倒，下巴指向左侧，左五伎乐是整副图中最为精彩的一个，舞人右手高举于头顶，左手弯于腹部，手臂缠绕的白色飘带随着动律上扬，形成圆形弧线，动态感十足，感觉像是一腾空跃起的舞人形象。但，由于飘带受外力影响，空气阻力不够支持飘带的重量，因此不会形成弧形的形状，平萍在硕士论文中根据质点动力学原理分析此人是在转动的基础上做出的造型。

左五是一吹排箫的伴奏者，脚大八字直立，身体依然呈出胯的体态。左六图像是一腾空跃起的舞人形象，此舞人主力脚脚尖点地立于圆毯上，另一腿开胯弯膝于脚怀处，出右胯，头右倾，右手拎一挂于线绳上的器物，像是法器又像是灯具，此动作难度极高，十分生动。“根据质点动力学，测算人物达到的转速值，形成图中造型，通过角速度得出转角，进而印证了此造型有属于旋转平面的可能性。”[11]纵观此八位伎乐天人，他们带头光，梳发髻，身披飘带，穿灯笼裤，穿皮靴，均于一圆毯上演奏或舞蹈，其中左五与左七为明显的旋转造型，两舞人正在赤足踏毯，旋转如飞，与古籍中所描绘的康国胡旋舞的舞姿体态颇为相似，几组舞人的整体风格与粟特乐舞的基本体态和风格性也是不谋而合。

[11] 观点来源于平萍硕士论文《龟兹石窟中的旋转舞姿探索》。

2、唐墓石屏胡旋舞

汉唐时期，粟特康国经常向朝廷进贡胡旋女，“胡旋舞”在中国可谓大为流行。

1985 年出土于宁夏盐池县苏步井乡窨子梁唐墓中的唐朝“胡旋舞”石门（图 18），证明粟特人经青海道入驻青海省，所谓“青海道”，又称为“吐谷浑道”、“河南道”，是丝绸之路从青海至西域的一条线路。这条通道上往来商贾必非少数，粟特人更是不计其数。青海省文物考占所发掘的青海都兰吐蕃墓葬中，出土着诸类丝绸残片，其中粟特锦的数量较多，说明青海省也是粟特人的重要聚落。

石屏门扇上的线刻图案形象展现了北朝至隋唐间的“胡旋舞”，在两门扇正面，浮雕着一个男性舞者。舞者深目卷发，高鼻，明显是欧罗巴人种，他胸宽腰细，体魄健壮，身穿一翻领紧袖长衫，束腰带，脚穿长筒皮靴，是典型的粟特人形象，两舞人均踩在一圆毯上，两两对舞，舞姿造型略有不同。左边舞伎侧身回首，左脚弯曲立于圆毯上，右腿后屈，右手正舞绸带上举，左臂屈至身后，头转向左侧，呈现三道弯的造型；右侧男伎右腿屈膝立毯上，左腿外开抬起，双臂至头顶上方合拢。两人均手持细长的飘带，自由挥旋，舞风飘逸潇洒，从挥舞的飘带可见二人分别向右向左正急速旋转。四周剔地浅雕卷云纹，好像舞伎腾跃于云朵之上，舞姿健美，迅疾奔放。



（图 18）宁夏盐池县苏步井乡窨子梁唐墓胡旋舞石屏壁画

通过分析克孜尔 135 窟左五与左七旋转舞人体态与入居青海境内的康国胡人所跳的胡旋舞对比，可见二者存在很多相似之处。其一，胯部动作相似，都是在出胯（左胯或右胯）扭腰的体态基础上做自由翻飞的旋转动作。其二，腿部动作，都是一脚盘于或者后抬于膝盖处，腿部弯曲，脚背勾起，就像今天芭蕾舞旋转训练中的四位转。其三，头部动作，头部倾倒的方向均与出胯方向相反。其四，道具部分，都以飘飞的绸带为主要道具，营造飘然于天空之上的神秘气息。克孜尔 135 窟的旋转舞人与宁夏盐池出土的胡旋舞人均脚踩圆

毯，此舞毯属于粟特人形象标签，是中亚西亚地区所流行的“舞筵”，作为营造气氛的舞蹈道具。最为重要的一点是，克孜尔 135 窟开凿时间为公元 8 世纪，康国胡旋舞也是于此时盛行于宫廷及西域各地，正是文化交流盛世，时间上基本吻合。不同的是，克孜尔壁画上的旋转是表现佛教的旋转，满载龟兹乐舞文化的基因，单从舞姿体态不难发现，它并没有“胡旋舞”旋转的那么激烈，风格上符合龟兹地区佛教艺术的主体性。可以说，克孜尔 135 窟所呈现的旋转舞蹈是在保持本地佛教乐舞风格性特征的基础上在粟特康国胡旋舞影响下发展的。

笔者首先通过找到克孜尔石窟壁画中有关粟特人形象的题材作为证据证明粟特人在克孜尔石窟中确实存在且对龟兹地区影响极大，再以克孜尔 135 窟为例分析龟兹旋转舞蹈与粟特康国胡旋舞在舞姿体态上的相似处，从而说明二者的关联性绝非偶然因素，是文化长期渗透所至。当然，艺术是相互交流互为影响的，粟特康国胡旋舞在影响龟兹乐舞的同时，龟兹乐舞也一定影响着龟兹地区的粟特乐舞。

3.3 粟特乐舞对敦煌乐舞的影响

敦煌属于河西走廊的最西端，是东经玉门关与阳关后粟特人进人河西的门户，是西域与中原的缓行区，汉武帝时起是中原在西北的最前线。汉代以来，此地命为“华戎所交一都会”，敦煌渐渐成为胡商聚集的大型商业活动中心。商人在敦煌贩卖货物，贸易的繁盛使敦煌成为国际化商岸和丝绸之路商会重镇，粟特商人在该地聚族而居经商贸易。巴黎国家馆藏有从敦煌取来的四份文书藏卷，编号 P2657，P2803，P3018，P3559。据统计，从化乡居民 236 人，其中康、安、石、曹四姓最多，文书所载人名，有些已汉化。这些九姓胡人在敦煌的社会地位极高，官居上柱者达 23 人，其子孙也多显赫，相比之下汉人却没有一个高身份的官员，处于社会下层。那么，汉唐时期敦煌乐舞与敦煌聚落中粟特人乐舞又有怎样的交流？

3. 3. 1 敦煌民俗舞——“儿郎伟”

敦煌地区盛行着一种民间活动名为“儿郎伟”，学界有关于敦煌《儿郎伟》的文书，有 22 卷，其中驱傩词 17 卷，上梁文 3 卷，障车文 2 卷，共 59 首。P.2058 载：“儿郎伟，今昔时当岁暮，新年鬼魅澄清。万恶随潜藏地户，扫荡积代妖精......”P.3270 载:“儿郎伟，驱傩岁莫，送故迎新。若说旧年灾难，直递走出川源.....儿郎伟，今夜旧岁未尽，明朝便是

新年，所有旧岁鬼魅，逐出境地他川......儿郎伟，傩是古之常法，出自轩辕。且要扫泊旧事，建立新年......万姓歌谣鼓腹，恰如舜日尧年......”通过文书对“儿郎伟”的描述可知，“儿郎伟”应是敦煌地区每岁暮所举行的仪式或所施的法术，其中有神秘的幻术和乐舞表演，用以达成祛恶迎新的意图，希望来年平安吉祥。然，龚方震在《祆教史》中却提到，‘“儿郎伟”作为祆教的专业术语，按儿的唐音读作 ni，波斯语是 nairangi，写作 nirang，其读音与儿郎伟近，据 Steingass 的理解是“法术、作法、奇迹”[12]说明，这种流行于敦煌本土的“儿郎伟”实则受到粟特祆教文化的影响，并非敦煌本地民俗。

一文书载：“儿郎伟，我是诸州小子，寄旅他乡。”这里的他乡当指远自粟特诸国而来定居我国敦煌地区的粟特人，证明，“儿郎伟”这种驱傩仪式有粟特人参加。再者，“儿郎伟”与粟特人的赛祆活动也尤为相似。生活在他国的粟特人为表达对本民族宗教的追忆，会在聚落内建立祆祠，每逢年节于祆祠内举行祆祠仪式，该仪式活动严格遵循琐罗亚斯德教的宗教信仰，其中参杂着民俗、杂耍以及西域幻术。唐河南府立德坊及南市西坊都有胡祆神庙，“每岁商胡祈祷，烹猪杀牛，琵琶鼓笛，酣歌醉酒，捋神之后募一胡为祆主，看者施钱，并与之，其祆主取一横刀，利同霜雪，吹毛不过，以刀刺腹，刃出于背，仍乱扰肠肚流血，食顷，喷咒之，平复如故，此盖西域之幻法也。”[13]我们把赛祆与敦煌“儿郎伟”进行对比，不难发现，敦煌“儿郎伟”与粟特祆教民间仪式活动都有歌舞和幻术表演，目的也同为驱鬼逐疫，在内容和形式上可谓如出一辙。

一文书又载：“今夜驱傩队仗，部领安城火祆.......从此敦煌无事，城煌千秋万年。”在除夕驱傩的群众性民俗活动中，驱傩者们按照安城祆祆教神主和‘三危圣者’、‘蓬莱七贤’等道教神仙共同的名义进行。文书中安城，是指敦煌粟特人所居十三乡之一的从化乡。不仅祆教教徒，道教教徒也参与“儿郎伟”中，这就进一步证明了“儿郎伟”是多元宗教融合并存的。

“儿郎伟”不仅作为驱傩仪式后来还成为一种热闹的民间习俗、工作中鼓舞打气的号子。敦煌民间建房上大梁时常要唱一种《大梁文》。P.3302《上梁文》载：“儿郎伟，凤楼更巧妙.....儿郎伟，和尚众人之杰......儿郎伟，今日良时吉日，上梁雅合周旋......自此上梁之后，高贵千年万年。”文中还提到边念“儿郎伟”还边向东西南北上下六个方向“抛梁”，就是抛点心、糕团等甚至抛银钱。“式申犒劳，散金钱而满地，堆饼饵以如山，盈樽满案，极量而饮，既醉以饱，式舞而歌。”抛钱的同时，畅快饮酒、欢快歌舞，一片欢快祥和的

[12] Steingass：Persian-EnglishDictionaey,第 1441 页。
[13] 龚方震，晏可佳：《祆教史》，上海社会科学院出版社，1998 年 8 月，第 247-248 页。

氛围。

遗憾的是，笔者并未找到“儿郎伟”中专门描述乐舞形态的相关资料，但，这种伴随于仪式及民间活动中，与中国古代的傩舞、赛袄活动相互结合，边唱边跳的形式成为敦煌地区极受欢迎的民间活动。

3.3.2 敦煌莫高窟壁画中的粟特俗乐舞

莫高窟，又名千佛洞，位于河西走廊西侧的敦煌。于十六国的前秦时期所建，历经十六国、北朝、隋、唐、五代、西夏、元等历代，形成了壮观的规模，洞窟 735 个，壁画 4.5 万平方米、泥质彩塑 2415 尊，其中，有壁画、塑像的洞窟 492 个，几乎每个洞窟都有舞蹈形象，舞蹈的风貌，随着时代的演变而不同。粟特人与汉族人互通友好，和平相处，袄教文化与佛教文化相互交融，呈现开放包容的盛状，粟特人和粟特乐舞也反应在莫高窟石窟世俗生活场景的壁画中，这些深目高鼻、卷发浓髫的粟特人于敦煌壁画中同样充当着萨博商主的形象，例如 45 窟的“商人遇盗图”，420 窟窟顶东坡上部骆驼商队图，103 窟南壁西侧，商人牵象图等。与克孜尔石窟壁画一样，在同为丝路重镇的敦煌画家笔下，同样受现实因素影响，佛经中的印度萨薄已转换成粟特萨薄形象，粟特人在敦煌地区的地位十分重要。

莫高窟 297 窟北周描绘有奏乐起舞的供养伎乐（图 19），树荫下绘有五位乐舞伎，左侧的两位舞者双手高举过头顶，似拍手状，分别出左胯和右胯，头部倾倒，右面三位弹箜篌、琵琶、吹笙箫者为其伴奏，因此图为简笔图，并未对其相貌有所描绘，不明是汉人还是外族人，但从头饰和体型可知，二人均为女性，束腰开衫的长袍像似粟特人服饰，但细节却与粟特服饰存在异同，此乐舞场景同撒马尔罕纳骨瓮上乐舞图十分相似，他们都于室外葡萄树下奏乐起舞，舞姿形态也颇为相同，乐器伴奏同有箜篌，只是粟特纳骨瓮上的舞人身披绸带，297 窟莫高窟壁画上的舞人却未披绸带。学界将此图归为西域乐舞图，笔者认为与敦煌本地的粟特乐舞也存在一定联系，同时又融合西域多地民族舞蹈风格，充满浓厚的民俗气息。



（图 19） 莫高窟 297 窟北周





（图 20） 莫高窟 154 南壁 盛唐 （图 21）莫高窟 12 窟 南壁 晚唐

莫高窟 154 南壁盛唐壁画中描绘了炎炎火宅中舞蹈表演（图 20），法华经中有火宅喻，谓世人如只玩乐的孩子，不知身处危险。因此，敦煌壁画反应火宅喻的乐舞场面多为儿童舞蹈场景。但此窟火宅喻中的舞人却为一粟特胡人形象。壁画上房屋四周熊熊烈火燃起，宅子中间五人正欢快舞蹈，中间舞者最为引人注目，他高鼻深目，身着束腰开衫翻领长袍，一手举于头顶，一手抛于下，一腿高抬正在腾踏跳跃，与粟特石国胡腾舞的形象极为相似。笔者猜测此人为粟特人，炎炎烈火中舞人却并不畏惧，依然欢歌热舞，这显然不是失火现场，应属于火祆教祭火场景的夸张描绘。无独有偶，在莫高窟 12 窟南壁上同样描绘火宅中间五位乐舞妓人正欢歌热舞之景（图 21），一位吹笙箫，一位弹琵琶，一位吹横笛，中间一舞人正腾空而跃，他们在一围起的舞台之上，似在举行盛大的活动。笔者猜测，两幅图均在反应祆教节日时于祆教祠举行的庆典仪式。不仅这两幅图，敦煌壁画上还存在大量火形纹样，例如北周第 297 窟西壁盒内，主尊佛项光之中画火焰宝珠等的佛光中的宝珠火焰纹，隋代 420 窟西壁南、北侧菩萨手中都有于手中托着的火焰宝珠，在造像佛背上也有火焰。火虽对几乎所有地区的先民都起着重要作用，但粟特火祆教却将爱火上升到信奉的高度，将火归为神，视为崇拜对象。敦煌壁画讲述的是佛本生故事，火宅及火焰图案的大量出现，印证了敦煌人也将火神圣化，视为崇拜对象。古代的敦煌人把早期的对祆教的崇拜与对佛的崇拜联系组合到了一起。那么火宅中的舞者就不一定是粟特人，也可能是敦煌

当地的舞者，但从舞人腾挪跳起的姿态可见粟特乐舞的容貌，属袄教文化与佛教文化融合后所形成的独特的敦煌俗乐舞。另外，火焰纹在成为敦煌佛教的装饰后，火焰光芒的宏大彰显着佛光普照，让信徒能更为直接的感触佛的庄严与温暖，佛普度众生的力量。

3.3.3 敦煌莫高窟 220 窟药师、阿陀螺经变



（图 22）莫高窟 220 窟线面图　北壁　初唐

莫高窟 220 窟具有高度的艺术价值（图 22），初唐贞观十六年(642 年)的代表作，是敦煌当地名门望族翟氏家族世世代代经营下来的家窟，窟内第一次出现规模庞大的覆壁经变图，特别是北壁和南壁的大型伎乐图，气势庞大恢弘，极为引人注目。唐初，于丝路而来敦煌当地的粟特人已成规模，且从上述分析的壁画中得以体现，对敦煌佛教乐舞的影响是必然的，多位学者认为 220 窟“东方药师净土变”绘制的四舞人所跳舞蹈为康国的“胡旋舞”和石国的“胡腾舞”，我们可一一分析。

220 窟南壁药师经变是敦煌壁画乐队人数最多，乐器种类最全，绘制最精致最写实的一幅，中间灯楼两边各有一对舞伎在小圆毯上急速旋转，两侧各有一组乐队坐于方毯上，乐队角色不同，姿态不同，图中左侧队伍，共十五人，演奏的乐器有拍板、竖笛、筚篥、箜篌、笙、海螺、腰鼓、横笛、羯鼓等，是大型乐舞场景。右侧队伍共十三人，演奏的乐器有腰鼓、花边阮、筚篥、筝、排箫、竖笛等。中间有四舞人，左侧两位舞伎，一位背向观者，左腿直立顿足踏毯，右腿前吸于膝盖处，头转向左侧，左手高抬于头顶，右手掐于腰间，右面舞人与左侧舞人向背，右腿后吸于膝盖，勾脚，一手高抬，一手于腰间呈“提襟”状，舞姿延伸挺拔，再看两舞女的头发，绘制者很重细节的将舞女发梢上扬，人只有在跳跃时发梢才会腾空，有意描绘舞女向上腾跳时的动作。两舞人均身穿束腰石榴长裙，上身是盔甲纹饰的砍袖，舞绸带，绸带呈现一边倒的抛物线，整个体态为“s”型三道弯，极富美感。王克芬老师认为，从舞人着装看，可能受古典戏曲的影响，笔者并不否认此观

点，因隋唐时期，中国戏曲呈现稳步上升的状态，歌舞戏、参军戏层出不穷，从画风来说，受其影响应该是有的。但，从飘带腾空的走向以及向上腾起的动作可知两舞人应在腾挪跳跃。其形象正如刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》中所言："跳身转毂宝带鸣，弄脚缤纷棉靴软。""桐布轻衫前后卷，葡萄长带一边垂。"胡腾舞人在腾跳的基础上自由翻飞，连腰带上的装饰物也跟着响起，脚下动作缤纷繁复，身上的服饰因急速腾跳而前后翻转，舞人手臂缠绕的葡萄绸带向上猛发力使绸带飞速上升，降落时垂于一边。"环形急蹴皆应节，反手叉腰如却月。"说明"胡腾舞"是环绕行进，反手叉于腰间，与壁画上"提襟"状有所相似。石国胡腾舞传入时间较早，大约在北魏甚至可以追溯到东汉，初唐石国胡腾舞已经在全国范围内传播。经对比可见，诗人所描绘的"胡腾舞"与壁画两舞人的确存在共通性，但，石国胡腾舞为男子舞蹈，而壁画呈现为女子，两舞人的穿戴与粟特人的标志也相悖，粟特人穿皮靴而舞，敦煌舞人则赤足踏地，但这些并不能否定该舞蹈受石国胡腾舞的影响。

再看右侧两舞人，与左侧两舞人略有不同，穿白色长裙，飘然立于圆毯上，双手缠绕修长的飘带抬于身体两侧，双腿站立，从纷繁错落舞动的飘带以及向四处飘起的头发可见舞人正在急速旋转，她们身体轻轻向前倾倒，似在保持稳固的中心，两脚也未见抬起，可见二人只是在旋转并未腾跳。值得注意的是从面貌、穿着、发饰、飘带及脚下的舞筵来看两舞人一模一样，笔者认为，绘制者是将一位舞女动态的旋转以定点静态的方式呈现在两个人物形象上，意在强调舞人旋转舞姿。我们也不妨与古诗中"胡旋舞"形象进行对比。元稹《胡旋女》所言："蓬断霜根羊角疾，竿戴朱盘火轮炫。骊珠迸珥逐龙星，虹晕轻巾掣流电。"虽此诗以写意为主，但也是诗人根据所观"胡旋舞"形象采用夸张手法的描述，诗人将舞人旋转比作火轮炫，可见旋转之迅疾，将舞飘带比作掣流电，可见旋转的急速、绸带飘逸、眼花缭乱的风貌。康国胡旋舞较"胡腾舞"传入时间稍晚，最早的文字记载在开元天宝年间，敦煌壁画旋转舞人形象与粟特康国胡旋舞可谓惊人相似，但两位舞人身穿素色长裙，而《通典》"康国条"谓："康国乐，工人皂丝布头巾，绯丝布袍，锦衿领，舞二人，绯袄，锦袖，绿浑裆，赤皮靴。"两位壁画女子的穿戴更像汉人服饰。

通过分析两组图不难发现粟特康国与石国乐舞对敦煌乐舞的渗透，又因 220 窟为翟氏世代经营的家窟，翟姓属于入华粟特"昭武九姓"胡人的一支，更加剧了受粟特乐舞影响的可能性。不仅 220 窟，敦煌壁画上还有大量形似粟特康国及石国地区旋转、腾踏的舞人形象，例如；334 窟（初唐）、332 窟（初唐）、335 窟（初唐）、341 窟（初唐）、429 窟（盛唐）、180 窟（盛唐）等，莫高窟 98 窟（五代）、112 窟（中唐）、144 窟（晚唐）、

445 窟（盛唐）等，从年代看，几乎都是于隋唐五代这段时间所画。从典籍所载，胡旋舞传入宫廷并盛行的时间是开元年间，而绘画时间却比传入时间早 70 年。敦煌地区的粟特人早在西汉时期便已入驻敦煌，到隋唐时期渐成规模。所以，唐初的敦煌乐舞很可能受生活在敦煌地区粟特乐舞的影响形成，并非来自中原的宫廷乐舞。此时的敦煌乐舞是佛教与祆教乐舞加之戏曲成分相互融合后所形成的新的乐舞形式，独具地方特色。但，随着“胡旋舞”、“胡腾舞”在宫廷的盛行，盛唐及晚唐表现“胡腾舞”“胡旋舞”的舞蹈壁画逐渐增多。

从敦煌民俗“儿郎伟”到壁画中的世俗乐舞到灿烂的佛教乐舞，都或多或少受到祆教文化及粟特乐舞的影响，但不同地区的舞蹈因地理位置及风俗习惯的不同呈现不同风貌。敦煌乐舞不仅吸取中亚粟特乐舞成分，还广纳来自西域诸国及中原汉文化因素，就是在这种不断交流借鉴中成就了如此辉煌灿烂的乐舞艺术。

4 从南北朝至隋朝粟特墓葬图解析乐舞类型

得丝路之途径，粟特人也从西域入驻中原各地，在中原地区形成聚落并长期居住，中原汉文化是一个渗透力及辐射力很强的文化体系，入华粟特人很大程度上受到汉文化影响，但粟特乐舞并未因汉文化的影响断裂，而是顽强的存活下来，并且有丰富的乐舞类型。笔者根据文物资料、墓志信息及图片信息，首先锁定中原地区的粟特聚落，然后将中原粟特聚落中乐舞类型进行统一分类，主要依据山西虞弘墓、安伽墓、史君墓、安阳石屏等这些粟特聚落出土的墓葬及考古文物上的图像信息。这些墓葬的出土时间无一例外都是南北朝至隋朝。南北朝时期社会动荡比较频繁，南北风尚互相交融渐甚，使得社会风气出现了一些新的特点，诸如开放性、个人追求自由、文化多元性。粟特人在中原的聚落也是在这一时期形成的。

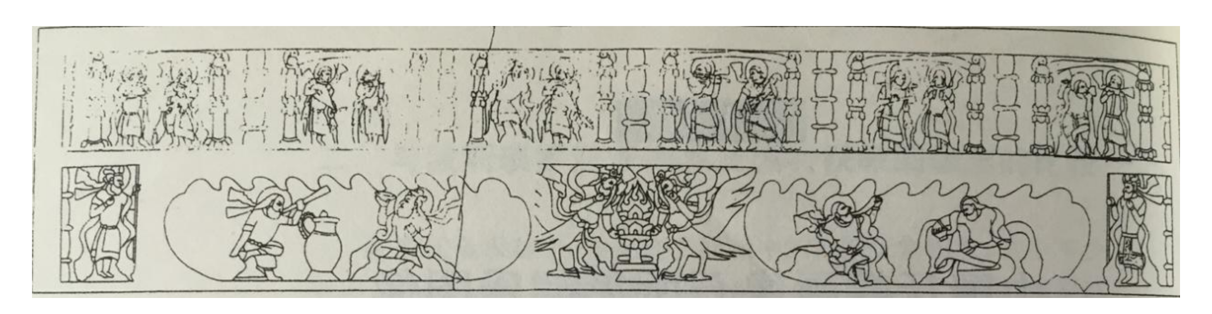
中国古人的艺术表现方式总是以写意、夸张见长，这些舞蹈图片信息虽然不能完全符合史料，但当时的艺术家必然以现实所观乐舞形态或形式为依据进行夸张表现，通过大批量图像资料的对比论证能基本还原当时舞蹈艺术的风貌，为构建粟特乐舞形态、种类提供参照系。因涉及乐舞的墓葬图像过多，笔者不一一分析，仅选择其中几个典型墓葬图作为个案实证重点解析，其它舞蹈图以表格形式呈现。

4.1 仪式乐舞

4.1.1 北朝山西虞弘墓石椁

虞弘墓石堂发掘于山西太原，时间为北朝，墓主虞弘是中亚粟特人。此石堂具有广博深刻的文化内涵和艺术价值，雕刻在石堂内外域外风情的图案，展示浓厚波斯、中亚文化的内容。今山西省大部分地区都属于古代并州，虽长安、洛阳是丝绸之路的重镇，但并州在汉唐任何阶段都是丝绸之路的东端，是北方最重要的地区之一，自丝绸之路开通之时就有大量粟特商人迁居此地。定居于此的粟特人有的选择做官有的继续经商，从检索史籍及墓志碑刻可见来并粟特人做官者居多，这也是入华粟特人的一大转变。因粟特乐舞的独特性，很多粟特人成为乐伎，在山西发现不少粟特伎乐俑展示了粟特乐舞的风貌。

虞弘墓石椁内外上下均有图像，以中亚、西亚为背景，由几方面内容展开，是一个由许多单图组成的历史画卷，图像内容包括出行、宴饮、仪式、葡萄节、行旅、狩猎等。此节重点对仪式乐舞图进行解析。



（图 23）虞弘墓石椁椁坐正面底座线描图

此线描图为虞弘墓石椁椁座底座，刻绘有一幅完整的圣火仪式，大量的乐舞图也在此图中展现。

底座上面一层共六组人物，都带有头光，高鼻深目，身披葡萄纹样的长飘带，身着束腰长袍，脚穿赤皮靴是典型的粟特人形象。左一一组两粟特男子，一人抱着酒坛一人手捧供品，是为仪式活动准备的食物。左二，两男子，一人弹奏琵琶一人吹横笛，两人合奏表演，左三是乐舞表演，左边一舞者，他身体左倾，出右胯，舞动身姿，一手抬起于空中，一手垂落，长长的葡萄飘带随舞摆动，十分生动，旁边是一五弦琵琶伴奏师，二人协调配合，动感十足。右三是两个乐师，一人吹横笛，一人打腰鼓，打腰鼓者一腿端起于膝盖处，像在边打击腰鼓边腾踏舞蹈，吹横笛者瞭望远方如醉如痴。右二是两男乐师，一人抚箜篌另一人击铜钹，二人对视眼神交流。最后一组又是一乐舞图，左男子两手抬于肩膀两侧，似在弹指，一脚勾起于膝盖处，手舞足蹈，欢快热情，旁边男子吹横笛，二人眼神沟通，配合默契。从男子端腿腾踏跳跃的舞姿看像是在舞粟特石国的胡腾舞。将底座上面六组人物图连接起来，可构成一个盛大且欢快的乐舞场景。

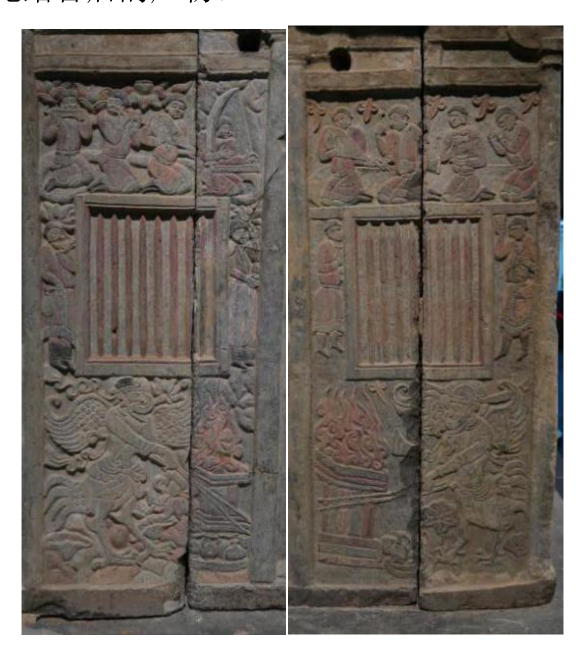
下排的五组图，左一是一粟特男子，左手执长矛威严的站立着，与右一侍卫对称，二人应是看守仪式的武士。左二，是两男子饮酒图，他们坐在凳子上，盘腿而坐，中间一大型金属壶，内应装有豪玛祭祀酒，两男子手拿来通杯和长杯饮酒，醉态可鞠。与此图对称的右三组，也是二人饮酒图，他们相对而坐，一人手拿酒杯，已经醉意朦胧，一人手执来通杯形状的器物，与上组图相同，二人畅快饮酒，十分悠闲。“中间的一幅图也是整个石椁底座最为重要的部分，圣火祭司图，中部一灯台形火坛，中心柱稍细，底座较粗，火坛上熊熊火焰。左右两边，是两个人首鹰身的祭司正面面相对，头戴宝冠，高鼻深目，是典型的欧罗巴人种，头后有两红白二色的绸带，下半身为鹰身，有翼，戴手套，抬着火坛。”[14]此图为圣火仪式，是仪式中最为重要的一部分，二人头鹰身为赫瓦雷纳鸟，职责是天宫火坛的祭司。

[14] 山西考古研究所，太原市考古研究所，《太原隋代虞弘墓清理简报》，《文物》2001 年第一期，第 43-44 页。

将整个正面石椁底座图片连接起来，一幅盛大的仪式浮现在眼帘，祭司点燃圣火，侍从将准备好的豪玛酒和供品供于火坛边，侍从吹奏号角，仪式开始，此图并未描绘巫师，但在仪式过程中应该会有巫师唱词、跳舞以通神，随后欢歌热舞，饮酒观舞，欢庆仪式。

4.1.2 陕西西安史君墓石椁

史君墓位于西安市未央区井上村东，出土于 2003 年 6 月，墓主人姓史，是北周凉州的萨保。石椁墙面上雕刻着各种图案，有人物、神灵、宴饮、出行等，是世俗生活的真实写照。单从墓葬外形看，该墓葬受汉文化影响严重，汉人墓多用積墓兽，史君墓石椁正面也雕刻脚踏两个小鬼的四臂守门神，但镇墓兽头上燃烧的熊熊烈火又具有明显的袄教文化痕迹，是两种文化结合后的产物。



（图 24） 史君墓石椁正面墓门

分析史君墓仪式乐舞必须将史君墓石椁图片进行拆分整合，（图 24） 首先是石椁正面墓门，与安伽、虞弘墓十分相似的是两个鹰身人头隔离分的欧罗巴人种正在往方形的火坛里添加油脂，他们戴着口罩，这种火坛很像粟特莫拉-库尔干纳骨瓮上的圣火坛。在袄教里有这样的说法，只有跑的最快的才能配得上最高神阿胡拉马兹达，所以这里的祭司形象与鹰结合显示其地位之尊贵。图中，祭司的上部有八位跪坐的乐师正在演奏乐器，右图四位男性乐师正在演奏筚篥、羯鼓、琵琶、手鼓，对称的左面同样四位乐师正在演奏横笛、琵琶、箜篌、排箫。下面左右两门框上二人正高举长杯饮酒，与虞弘、安伽墓一致是一场圣火、乐舞、饮酒的仪式。



（图 25）　　穿过钦瓦特桥



（图 26）　　祆教飞天伎乐

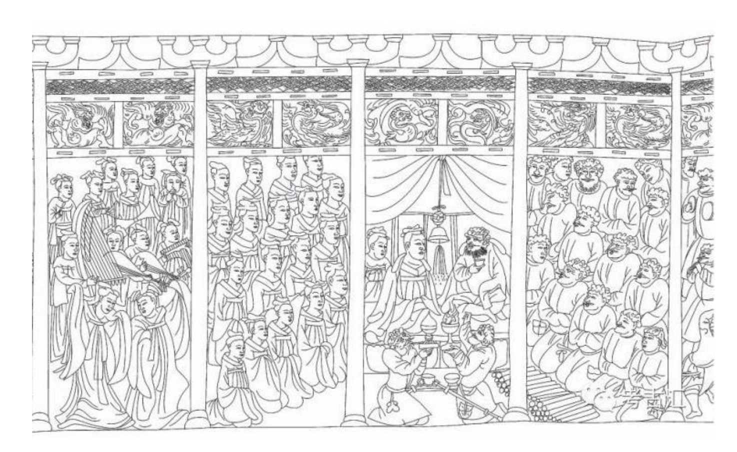
祆教与汉族人的死亡观不同，他们不是落叶归根，而是规定人死后需要接受过钦瓦特桥进行审判如（图 25）。生前慈悲心善者会顺利通过审判过桥，歹毒的恶人则会在过桥中落入深渊。在桥的左侧有演奏箜篌、横笛、琵琶、排箫的几位有翼飞天，他们正在桥的终点迎接通过审判桥善良的亡灵。（图 26）也刻画了三位飞天女子她们身披长长的飘带，其中两位飞天正在热情迎接来自凡间的客人，另一位飞天手托食物微笑着朝向客人。众所周知，飞天被称为“乾达婆”与“紧那罗”，他们为佛法和佛祖献花礼赞。奇怪的是，这样的佛教飞天形象竟然出现在史君墓石棺上，无独有偶，在片治肯特绘画中发现有天宫伎乐像，别列尼茨基著《粟特中亚艺术》，有一身披彩带的飞天，在蓝天背景下自上向下俯冲，手捧一盘鲜花。[15]陕西西安粟特安伽墓门脑上刻带有祆教特征的仪式图案，中间为承载于三骆驼座上的火坛，左右上方分别有手持琵琶或者箜篌，身披飘带的飞天形象。但

[15] 姜博勤：《中国祆教艺术史研究》，三联书店，2004 年 4 月，第 99 页。

史君墓上的飞天与佛教和安伽墓飞天有所不同，她们长有两根长长的翅膀，笔者猜测这与在粟特艺术上经常出现的人头鹰身祭司的形象有关，史君墓石椁、安伽墓石屏、虞弘墓石棺上都有类似人头鸟身祭司形象，学界认为这是一种袄教神，此神为“赫瓦雷纳”是福运之鸟。在《阿维斯陀·耶什特》中记载，当伊玛(Yima)走上诳惑之道，赫瓦雷纳则化为鹰，离他而去。史君墓中飞天形象正是在赫瓦雷纳神的基础上所创生的。这种袄教飞天的产生应是在保留粟特本土宗教基础上对佛教的借鉴和吸收。佛教飞天乐舞形象在粟特墓葬及出土物上大量呈现，可见佛教与袄教两种宗教的互动交流，佛教艺术对粟特乐舞的影响。

4.1.3 北朝房屋形石椁

在中国国家博物馆馆藏的“北朝房屋形石椁”是由北朝入华粟特人所建造的，用来将粟特贵族埋葬的棺椁。在石椁外壁上线刻着大量有关粟特人的生活题材，十分丰富。



（图 27） 祭祀仪式线描图

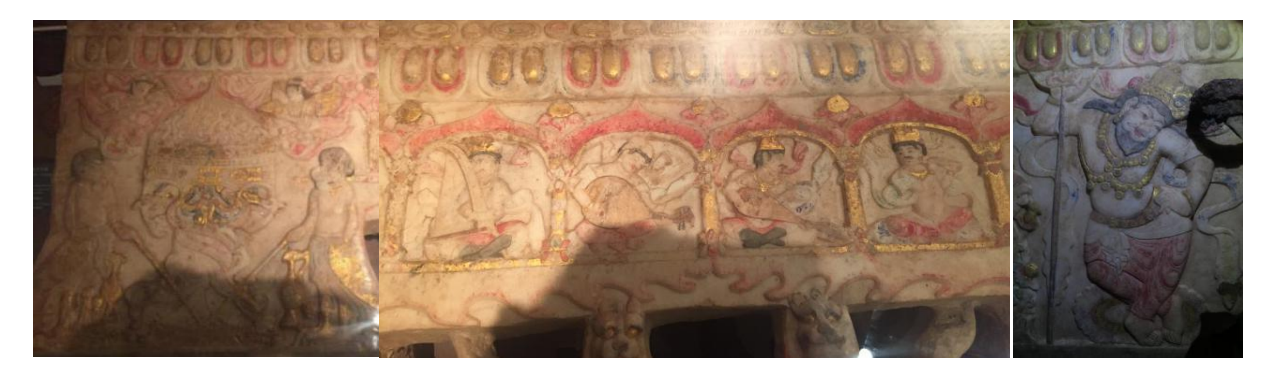
此图场面宏大（图 27），应是粟特袄教信徒们正在进行拜火仪式活动。

厅堂内，粟特萨保首领夫妇坐于中间，工匠极为明显的将夫妇二人的穿戴刻画出来，从而显示他们的地位之高。但他们不是在饮酒，而是在进行仪式前的洁净工作，符合粟特人所信仰的原始琐罗亚斯德教教义，萨保右手持杯、左手清洁，对着象征神圣的火盆念祈祷词。帷幔下方挂着美丽的风铃，这种装饰物也在粟特本土可见。在阿尔巴乌姆著《巴拉雷克切佩》书的宴饮图中就有与其相类似的图像。图中，两男子跪在坐榻前，左侧男子手里拿着高脚圆形的火坛，一手伸向火焰里，注视着火焰虔诚的祈祷。右侧男子则手持圆壶与左侧男子对坐。榻前面放置供案，案上有两只钵碗，还有长棒类物品，好似仪式上经常使用的木材，为引燃圣火所用，也可能是卷起来的袄教素书。这两位男子位于画面中间主要位置，应该是袄教的祭司，但与安伽、虞弘墓

不同的是，这两位祭司并没有戴口罩。是因一些隆重的典礼或大会上，如水节、成年礼、早祷、婚礼等仪式活动中，祭司不需佩戴口罩，而是将具有麻醉效力的水酒在火坛内，以起到洁净作用。来参加的胡人很多于后排跪坐，这是胡人祭拜时的典型姿势，他们虔诚且庄严肃穆。参加者均穿圆领窄袖胡服，双手合十于胸前。左侧是十八位妇人，他们穿着汉式高腰长袖裙衫，将长袖合十于腰间，十分肃穆的望着前面的祭司。

在仪式左侧图上，刻画着大型的乐舞场景，十几位女侍从跪坐于地面，另十几位侍从站立，其五人两人正在弹琵琶，一人抚箜篌，一人吹排箫，前面两个女舞人正在跳舞，两舞者穿着长袖汉服，一手举于头顶，相对舞蹈，从舞姿和服饰完全不见粟特人的特征，更像温婉典雅的汉族宫廷乐舞。虽然从女子服饰看，融合汉文化程度较深，却依然保留着独特的祆教祭祀仪式，可见入华粟特人虽然改穿汉服，在礼仪上遵从汉制，却依然不忘家乡传统。

4.1.4 彩绘描金白石榻



（图 28）彩绘描金白石榻 （隋）大唐西域博物馆

该组图像是笔者于陕西西安博物院所拍摄的，彩绘描金白石榻（图 28）。石榻正面浮雕着极其生动的粟特风格的装饰画面，反应的是粟特墓葬石雕尸床中最普遍的内容，此墓虽不知墓主是何人，但从高鼻深目的面貌和仪式场景可见应为粟特人，因石榻出土时间晚于安伽、史君、虞弘，所以很大一部分被汉化，例如穿戴、发髻，石榻上汉族标志的青龙、白虎、蟒蛇纹样。墓门上清晰刻画着一场仪式乐舞，门沿上方有四乐师分持不同的乐器伴奏，左起：横笛、琵琶、曲项琵琶、箜篌。左部其实是右榻的中部，也是整副画面最重要的部分，是一底座由相缠的双龙组成的火坛，火坛左右各一戴口罩，项链，裸上身，束群，鸟尾，鹰爪，手持拨火棍的祭司，旁置一凤头壶和酒杯，为祭司饮酒所用。在火坛的上方，左右两边各有一带翅飞天形象，她们发髻高盘，手捧果盘，身披绸带，衣衫飘逸，与史君墓上的飞天形象颇为相似。

再看石屏下方的舞人，舞人踏于一舞筵上，一脚前点地，一脚后踏地，像在做前后交替的踏步动作，一手拿法器置于头顶，一手叉腰于胯部，呈现“三道弯”的体态，与撒马尔罕纳骨瓮上的舞人形象十分相似。该石屏虽汉化严重，但祆教的仪式及乐舞表演却依然保留，彰显着粟特人独特的艺术魅力。

汉唐时期的粟特仪式乐舞，既有祆教的基因又掺杂了大量汉族及佛教的成分，粟特仪式乐舞就是以如此独特的风格在辐射性极强的中原汉文化中顽强发展。笔者将墓葬出土的祭祀乐舞绘制成表格形式，如下表一 。

通过图表分析，虽然有些聚落汉化程度深，有些保留粟特民族特性的成分较多，但各聚落中的粟特人在特定时期依然会进行仪式活动且在仪式过程中有乐舞表演，与我们在第一章中分析的粟特人的葬礼乐舞十分相似，仪式中的舞蹈多单人或双人舞，有大型乐器伴奏，场面宏大。

墓葬名称	出土时间	仪式过程	乐器伴奏	舞蹈	融合程度
山西虞弘墓	北朝（550-579 年）	人头鹰身祭司、火坛、饮酒、贡品、乐舞	四弦琵琶、横笛、五弦琵琶、腰鼓、箜篌	胡腾舞表演	弱
西安安伽墓	北周（579 年）	人头鹰身祭司、火坛、饮酒、贡品、乐舞	琵琶、箜篌	飞天	弱
西安史君墓	北周（579 年）	人头鹰身祭司、火坛、饮酒、乐舞	筚篥、羯鼓、琵琶、手鼓、横笛、箜篌、排箫	飞天	不强
日本 Miho 收藏石榻	北朝（550-579 年）	神像、饮酒、乐舞	琵琶、铜钹、箜篌、笙箫、横笛	汉化舞人	强
彩绘描金白石榻	隋代（581-618 年）	祭司、火坛、乐舞	横笛、琵琶、曲项琵琶、箜篌	胡人舞蹈	强
房屋形石椁	北朝（550-579 年）	祭司、小火坛、贡品、乐舞	琵琶、箜篌、排箫	女子对舞	强

表一

4.2 宴饮俗舞

4.2.1 安伽墓宴乐图

几乎哪个国家和地区宫廷或者贵族宴饮中都会有乐舞表演，且代表着当地当时的舞蹈风貌。陕西安伽墓石榻右侧浮雕上，描绘着安伽的种种活动，乐舞场景也是尤为丰富。



（图 29） 墓主安伽招待突厥首领图



（图 30） 墓主饮酒狩猎图



（图 31）北周粟特人萨宝驾临突厥人帐

（图 29）展现了墓主安伽在中国式的亭子里招待突厥来宾，他们一边饮酒一边观看粟特乐舞。安伽穿一件翻领开衫长衫，腰束贴金玉带，黑色皮靴，头戴卷檐帽，正宗的粟特装束，屈左膝坐于波斯方形毯上与一位身穿紧身长袍，长发的突厥客人举高足杯饮酒，四周围绕五人，其中一位红袍侍从，四位粟特乐队演奏，第一人弹琵琶，下一位抚箜篌，后右一白衣人吹奏排箫。亭下一片热闹场景，中间一穿红色束腰翻领长衫、黑色皮靴的粟特男子正在舞蹈，他出右胯、双手于头顶击掌、头部扭向右方，左脚抬起于膝盖后方，从裙摆上浮来看，似在顿足踏地，应该在跳“胡腾舞”。舞者周围有五男子在观看，右边两位，一位头顶托盘，一位手抱酒坛，左三位击掌配合，周围花草丛生，果树飘香，一片欢乐、自在的场景。

（图 30），安伽于一葡萄架下的波斯毯上单腿蹲坐，手拿一高足杯饮酒，旁边四人一人端一装满食物的圆盘，另外三人举酒言欢，下面分别是三位乐师演奏，依次弹琵琶，吹筚篥，抚箜篌，旁边两侏儒样子的矮人随着音乐相对而舞，二人同时抬起一脚，两手于胸前击掌，两人中间立着一个与他们差不多高的火把，二人身体前倾，好似围绕着火把边拍手边跳跃，十分激烈热情。

再看（图 31），右侧为一顶虎皮帐篷，下铺地毯，左边一人头戴北朝官人笼冠，为粟特胡人，当为北周萨宝。右为佩短刀之突厥人，长发披肩，两人执角杯对饮，帐篷外的地上有胡瓶、长杯，应该是为两边站着的和坐着的五位客人所准备的，图片最下方的中间位

置是一卷发高鼻深目的粟特人正在舞蹈，他身穿翻领束腰长袖衫，一脚端起于膝盖，头部朝向右方，两手朝同一方向舞动，双袖自由翻飞，舞人的脚下有一酒杯，前面有两个大酒坛，好像饮酒后的即兴做舞，身体前倾的体态与粟特地区的“醉胡腾舞”有几分相像。旁边地毯上跪坐着三人为其伴奏，他们依次弹琵琶，吹横笛，打腰鼓。

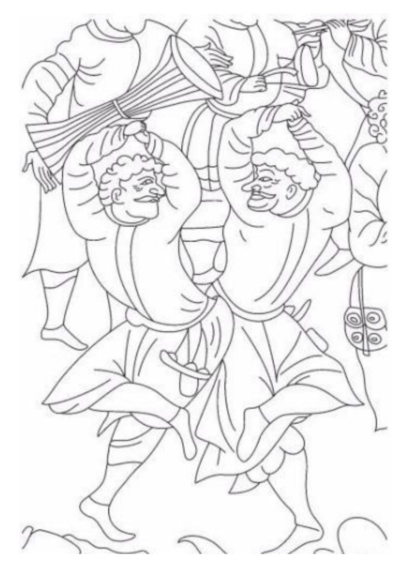
4.2.2 Miho 博物馆石屏宴饮乐舞



（图 32）夫妇饮酒图

（图 32）描绘了墓主夫妇宴饮图，帐内的墓主深目高鼻，戴着尖顶帽，看似是年纪已高大腹便便的粟特人，其对面的夫人无论穿着还是长相都不是粟特人的妆容，好像是一汉族公主，十分端庄典雅，二人身后站立着三个侍从，帐篷外是一个欢快的乐舞场面，中间是一男性舞者，他穿窄袖束腰长衫，双手举过头顶，身体前倾，一脚吸起一脚脱离地面，正在腾空跃起，衫摆随着跃起而上下翻飞，无论穿着亦或舞姿都好像古诗中所描绘的胡腾舞形象。舞人周围足足十位乐师为其伴奏，有男有女，女子长裙及地，男子短袍及臀，长袍及膝，其服装式样在撒马尔罕十分流行。其中，两位吹横笛，一位抚箜篌，四位弹琵琶，一位击铜钹，在舞人的下方还有相对坐着的女子正在敲击圆鼓。

4.2.3 北朝房屋形石椁宴乐图



（图 33） 石椁正面左侧宴饮乐舞线描图

北朝房屋形石堂正面左部描绘着宴饮场景， 宴饮场合自然离不开歌舞，（图 33） 在大厅中间，有一对舞者正在对舞。他们穿束腰长衫、腰间别刀具，穿软靴，笑容灿烂。再看舞姿，二人两手高举过头顶，面面相对，出胯扭腰，动力腿腿抬于膝盖处，主力腿立半脚尖，像在舞胡腾。后面乐队有吹排箫者、弹琵琶、吹胡笛、吹筚篥、拍腰鼓，他们神采飞扬，与舞蹈者相得益彰，展现出一片欢乐祥和的氛围。

4.2.4 虞弘墓天堂宴乐图



（图 34） 石堂后部中间天堂宴饮乐舞

此雕绘画面正对着石堂门（图 34），是所有虞弘墓石椁中面积最大、人物最多的一幅图案，也是占据中心地位的一幅图案。但是，为什么笔者将如此重要的虞弘墓宴饮图放于

最后讲，是因它与前述世俗宴饮图存在很大程度上的不同，表现的是二次元天国宴乐场景。祆教教义规定："在经过最后审判以后，宇宙一切邪恶之徒将会再一次从大地上被清除出去，善意之人的灵魂将获得肉体而复活，并与诸神一样，拥有同一思想、语言和行为，与阿胡拉·马兹达一起于无忧无论你的天堂之上生活。"[16]此图绘制者便刻画了墓主通过审判后于天堂生活的场景，当然这种天堂场景是对人间极致生活的写照。墓主虞弘与夫人坐在葡萄叶蔓的庐帐内饮酒，两人头戴宝冠，衣衫绣有粟特标志的联珠纹纹样，与史君墓所描绘的墓主形象十分相似，不同的是，旁边的侍从与台下的乐舞人都变为戴头光的神人形象，墓主右侧是二男天神，左侧是二女天神，他们都是神圣的永生者。在墓主前有一较大的场地，六位戴头光的天神分左右跪坐于两侧，他们是宴饮的乐师，分别击铜钹，打腰鼓，抚箜篌，吹横笛，吹竖笛，吹筚篥，弹曲项琵琶。在乐师中间是一头戴光环高鼻深目粟特舞人，他上着半袖衫，身披飘带，下穿紧身裤，赤足，腰间系一长软带，脚下踩一圆毯，右脚后抬于膝盖处，左腿弯曲立于圆毯上，向左扭转身体，绸带上下翻飞，似乎不是原地的腾起，而是在翻转基础上腾跳动作，形象十分鲜活。从舞姿体态来看应是在表演胡腾舞。

宴饮乐舞图	乐器	舞人	道具
墓主招待突厥首领图（安伽墓）	琵琶、箜篌、排箫	单人男胡腾舞	无
突厥汗廷牙帐（安伽墓）	琵琶、箜篌	单人男胡腾舞	无
萨宝驾临突厥人帐篷（安伽墓）	琵琶、横笛、腰鼓	单人男胡腾舞	无
墓主饮酒狩猎图（安伽墓）	琵琶、箜篌、筚篥	双人对舞	无
夫妇饮酒图　（Miho 围屏）	琵琶、箜篌、横笛、铜钹	女子单人舞	无
史君墓石椁侧面宴饮乐舞图	琵琶、箜篌、筚篥	单人男胡腾舞	无
虞弘墓石堂后部宴饮图	琵琶、箜篌、横笛、排箫、筚篥、竖笛、腰鼓、	男子独舞	绸带，赤足，圆毯
北朝房屋形石椁宴乐图	琵琶、排箫、横笛、筚篥、腰鼓	男子双人胡舞	无

表二

通过分析不同墓葬出土的宴饮乐舞图可知（表二），世俗生活的粟特人宴饮场景更为随意，没有严格意义的规范，像一个热闹的聚会，舞人于中间舞蹈，乐师围在周围伴奏，侍从们也可以驻足观看随着舞蹈。乐器伴奏丰富，有：琵琶、箜篌、横笛、排箫、筚篥、竖笛、腰鼓、笙箫，以西域乐器为主，有些加入了汉族的古老乐器。但，无论哪个墓葬图都离不开粟特古老乐器琵琶、箜篌。

从宴饮乐舞的舞蹈形式看多以单人舞和双人舞为主，并没有出现群舞表演，男子单人

[16] 龚方震、晏可佳：《祆教史》，上海人民出版社出版，1998 年，第 62 页。

舞居多，舞蹈动作多为腾踏跳跃。绘制人既然展示粟特墓主的宴饮生活，必然将粟特标志性极强且最具特色的舞蹈绘制于图上，可见粟特当时最为出名的舞蹈当属胡腾舞了。

值得注意的是，天堂宴乐与世俗宴乐的异同，虞弘墓石堂正面表现天堂宴饮乐舞形态与世俗宴饮并无太大区别，只是身体较世俗舞蹈更为伸展。区别较大的在于世俗宴饮中的胡腾舞舞者无飘带，均穿着黑色皮靴，而天堂胡腾舞表演却有飘带，舞者赤足踏一圆毯上，其舞人形象与龟兹及敦煌壁画中神人十分接近，也接近于祆教神，所以绸带与赤足是区别天国与凡间的符号。

4.3 节日乐舞

粟特地区有七大节日用以纪念仲春、仲夏、仲冬、收获、万灵节、新年等节日。把这些不同节日加以统一系列，改造为庆祝六大创造的节日，然后又补充了第七大节日——新年（诺鲁孜节），即庆祝火的创造。阿维斯陀语统称六大节日为年节，在《伊朗琐罗亚斯德教的村落》一书详细记载了伽罕巴尔节日过程。

在伊朗琐罗亚斯德教的一个村落中，伽罕巴尔节的早晨，经常绕着房门向泥砖喷洒白粉水，或者在周围做白色记号，所有参加伽罕巴尔节的人都要从头到脚进行清洗，通常用水桶在牛栏里简单冲洗，从而达到肉体上的洁净。这是节日开始前的清洁仪式，不洁之人是不允许参加节日仪式的。在节日当天会举行仪式，火坛祭火当然也必不可少，然后为最高神呈上最好的食物，在伊朗琐罗亚斯德教的村落里，有三种非有不可的食物必须仪式后分给教徒，首先是勒克，是由七种水果和坚果组成的节日美食，包括：野生橄榄果、椰枣、葡萄干、胡桃、杏仁、杏干、李子和桑葚。第二种食物是刚刚烤好的面包，当然这种面包是经洁净之火烤制而成，如若面包不小心落入灰烬中便成为肮脏之物不能作为献给神灵的祭品。最后一种祭品是肉，或许是一只绵羊或山羊，在粟特人的宇宙世界观里，灵魂脱离肉体，会超脱进入另一个世界，可再生，祭肉一为娱乐神灵，二为丰产之意。

粟特人虽以聚落的形式迁居中国，却依然保留着自己本民族的传统节日，保留着民族文化的独特性。在现存的中国文献中，经著录的九姓胡节庆，共有四个；岁首节、祭祖节、求天儿骸骨节、乞寒泼水节。每年依时序先后，这些节日定期举行，辅以竞技、娱乐、庙会，形成周而复始的生活节奏，相比较原生地撒马尔罕地区粟特人的节日，中国的粟特人节日显得更为丰富且随意些，娱乐活动中自然也离不开乐舞表演。

4.3.1 诺鲁孜节乐舞

最早进入欧美视野的，样式最早、年代最早的一套粟特石葬具，应该要算河南安阳北齐的围屏石榻了，这组艺术品被分别运到了几家美术馆馆藏，墓主是一位移居北朝的粟特人，在围屏的双阙短边上，浮雕着一对拜火教祭司和圣火坛，十分吻合粟特文化的内涵。

安阳石榻刻有三个出行图和六个宴饮场面都十分相似，如果把消失的两块找到的话，将会获得四个出行和八个宴饮图，浮雕上为什么要刻画这么多庆贺的场景呢？马尔夏克先生认为展现了粟特波斯新年“诺鲁孜节”，因为在 6 世纪，这个新年总是出现在夏季的尾声，那个时候累累葡萄架下，庭院里正好饮酒作乐。汉文典籍记载：“神儿七月死，失骸骨，事神之人，每至其月......涕泪交流......求天儿骸骨，七日便止。”说明波斯新年在追忆亡灵的节日之后。在火袄教的年节里，正月初六是诺鲁孜新年，七月十五是亡灵节，是仅次于新年的第二大节日。[17]说明安阳围屏石榻上描绘的乐舞场面为诺鲁孜节乐舞。



（图 35）安阳北齐围屏石榻节日乐舞线描图

“诺鲁孜节”是七大节日中最重要的节日也称“元旦节”，伊朗人以春分为一年之始，诺鲁孜节始于春分前一天的晚上，它是七个节日中最后一个，诺鲁孜节标志着寒冬已去，春回大地，也是一个具有重大理论意义的双重节日，一方面作为春节，庆祝大地上的生命重生，帮助唤醒信徒们，在那一天恶魔已被战胜，作为希望和重生的节日，赋有崭新和新鲜的意义。而另一方面，诺鲁孜是第七大感恩节，是献给火及其保护神阿莎·瓦希斯塔的，

[17] （俄）马尔夏克著，毛铭译，《突厥人、粟特人与娜娜女神》，漓江出版社出版，2016 年 11 月。第 158-159 页。

因此要回顾过去一年系列节日的胜利完成，并举行包含数字七的各种庆祝活动。如：穿戴七件饰品，喝七口葡萄酒等。

图（35）右面石屏是葡萄园下诺鲁孜节中大型乐舞图，墓主人一腿弯曲坐于地上，右手将来通杯高高举过头顶，好像在说“大家干杯”这样庆贺节日的语言，在他旁边跪坐着十余位身穿粟特联珠纹服饰的人，他们每人都手拿酒杯与主人一同畅饮，诺鲁孜节举行时，整个村里的村民一同前往参加，萨保作为首领负责主持，那位手拿来通杯的墓主，应该就是聚落萨保，正引领大家畅饮欢度节日。图片中部是一个乐舞场景，中间一舞人双手上扬身体前倾，似在腾空而起，旁边几位乐师伴奏，另外几位侍从端着很多食物驻足观看，乐师中，有执箜篌者，吹笛者，执曲项琵琶者，热闹非凡，与安伽墓宴饮图的画面如出一辙。诺鲁孜节大约要持续一周的时间，在该月的二十日，教徒们便开始打扫房屋，这一天里，每个人都要沐浴，穿上干净的衣服，至少要有一件新衣，旧貌换新颜，预示着新一年的到来。

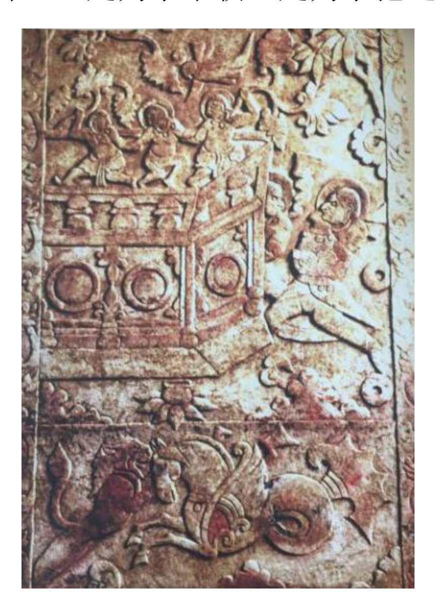
4.3.2 葡萄节乐舞

葡萄节也是七大节日中十分重要的一个节日，是献给植物的保护神乌胡·玛纳赫的，粟特地区为什么会有葡萄节呢？在美索不达米亚神话中“葡萄等同于长命草，而美索不达米亚人最初就是用葡萄树叶象征‘生命’的，这种美妙的植物在大女神的眼里是神圣的，这位大母神被称为‘葡萄妈妈’或‘女神葡萄’。[18]在很多地区，葡萄都被视为神，一来它圆润好似女子的子宫，二来它的籽种下可以再次生长繁殖，葡萄是不死的植物象征，也是年轻和永恒的象征。葡萄还具有善恶二元论的意义，波斯语称其为“青春饮料”，《密西拿》宣称，创世纪中分别善恶之树是葡萄，《以诺书》将这棵葡萄或者分别善恶之树善恶之树放在了七重山之间，就像吉加美士史诗一样。蛇——女神哈拿可以品尝这棵树上的果子。[19]葡萄和葡萄树都象征着智慧、光明、纯洁和善良，因此许多宗教认为葡萄树是生命的缔造者，粟特人的葡萄节便是由对葡萄神圣的崇敬和敬仰而来。

在虞弘墓石椁上，有一幅庆祝葡萄丰收的乐舞图。六角平台上有三个舞者正在扭动身姿载歌载舞（图 36），其中左右两个舞人正抓着一葡萄枝，好像在向人们展现着今年葡萄的好收成，在长满葡萄的葡萄藤上有一只鸟，这只鸟俯视着三个舞者，与这种丰收欢快的气氛相吻合。在澳门葡萄酒博物馆还专门展览过与此类似的图片，在一个硕大的容器上，

[18] [美]米尔恰·伊利亚德 《神圣的存在》广西师范大学出版社，1988 年，第 272 页。
[19] [美]米尔恰·伊利亚德 《神圣的存在》广西师范大学出版社，1988 年，第 272 页。

许多男女踩着葡萄在跳舞，一是为了丰收二是为了把这种艰苦的劳动与娱乐结合起来。[20]



（图 36） 虞弘墓 葡萄节图

通过分析两种不同节庆乐舞可见，庆祝粟特人七大节日的乐舞场面规模更大，由整个聚落或村民一同参与，通常都有小型的圣火仪式，而表现七大节日以外的民间节庆乐舞则与宴饮俗乐舞存在很大的相似之处，没有圣火仪式，场面更为热闹。所以，按照舞蹈形式分类，节日乐舞与仪式乐舞可归为宗教乐舞类，而宴饮乐舞与粟特节庆乐舞可归为俗乐舞类。再看舞人的舞蹈形态，纵观所有聚落墓葬图像，传播到中原各地的粟特乐舞多腾跳、旋转动作，也就是以康国胡旋舞和石国胡腾舞为主，其它舞姿很少出现，也证明粟特地区的“胡旋舞”和“胡腾舞”因舞蹈本身特色鲜明，风格性较强，在中原成为粟特标志性的舞蹈。

南北朝时期，粟特人从天葬改为土葬，墓葬图中胡人汉服，胡夫汉妻这样形式的出现，可见入华粟特人由族内通婚、与其它少数民族通婚向与汉族通婚转变。多多少少显现出融入汉族社会的迹象，这种聚落中的社会是动态的，而不是其祖先生活方式的静态翻版，入华粟特人除了上层人士，还有下层移民，如遭人贩卖的胡婢，陪酒的胡姬，百戏杂耍的艺人等，粟特人融入中国社会也给汉地带来不少胡人因子，就连汉人墓中也见到了袄教神的踪影，胡汉互融，文化也更为多元。

4.4 从考古文物解析入华胡腾舞、胡旋舞形态

唐代中原与同西域交流密切，长安从周秦以来便历为国都，是当时世界上最雄伟壮丽、

[20] 张庆捷：《胡商、胡腾舞与入华中亚人——解读虞弘墓》山西出版社，2010 年 7 月，第 53 页。

最具开放性、包容性的国际大都市，它融合古今中外文明成果所创造出的超越性的文明成就，又经陆地、海上丝绸之路传向世界各地，从而吸引着世界各地的人们来这里寻求梦想。开元天宝之际，天下升平，长安胡化盛极一时，流入长安的大批粟特人在唐代归为“昭武九姓”以石、曹、米、史等九姓著称，粟特康国地区的来华便归为康国人，安国的归为安国人，他们服饰、饮食、宫室、乐舞、绘画，竟事分泊。向达先生在《唐都长安与西域文明》一书中详细记载了长安胡人之盛况，也指出长安胡姬与胡店的盛行，“细雨春风花落时，挥鞭直就胡姬饮。”长安城的胡风同样影响到宫廷，虽宫廷中胡乐并未取代华乐的地位，却出现了雅、胡、俗乐逐渐融汇,呈现相互交流吸收的盛状，胡乐舞的盛行加速了新的艺术高峰的出现，《宫词》、《新旧唐书》唐诗等古文中记载有关胡乐胡舞的考证甚详。

4.4.1 胡旋舞形态特征

“胡旋舞”名因旋转舞姿而来，石田干文助《胡旋舞小考》言:“胡旋舞，大致是中亚、西亚、苏古德地带,即康国、米国、史国及俱密等国，他们所跳的舞即胡旋舞”。[21]开元天宝年间，《康国乐》中作“胡旋舞”，“胡旋舞”在宫中首次表演，后成为宫廷教坊乐健舞类一种，所以说，康国胡旋舞于宫廷中，既可以穿插在大型《燕乐》中表演，也可作为独舞单独表演。其实，北周时期已有大批粟特人迁居中国，且当时劲歌热舞胡姬猖獗。通过分析粟特聚落墓葬图，笔者认为，“胡旋舞”最初于民间就极具盛行，但规模不大，直至唐开元天宝年间，中亚与中国频繁互通往来后，中亚使臣开始向宫廷进贡胡旋女，“胡旋舞”才自成体系成为教坊乐之一，风靡朝堂，得以广泛传播。

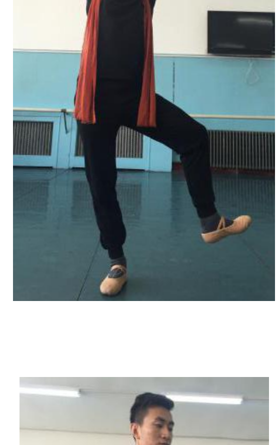
（唐）元稹《胡旋女》云：“天宝欲末胡欲乱........蓬断霜根羊角疾，竿戴朱盘火轮炫。骊珠迸珥逐飞星，虹晕轻巾掣流电.......回风乱舞当空霰。”从大量描述“胡旋舞”的诗歌来看，“胡旋舞”以飞速旋转的姿态夺人眼球，其醉人之态使得贵妃、大臣竞相学习，杨贵妃便是舞胡旋的能手，身为朝中大臣的粟特后裔安禄山也能舞胡旋，可见“胡旋舞”的风靡程度。当然，对“胡旋舞”描述的相关文献及古诗资料很多，笔者在此不多做赘述，想通过实践，对出土文物图像上类似“胡旋舞”的动作进行试验，考证“胡旋舞”的旋转方式及旋转舞姿，对“胡旋舞”的形态做进一步解析。

[21] [日]石田干文助.胡旋舞小考[J].欧阳予倩,译.舞蹈学习资料，1954.

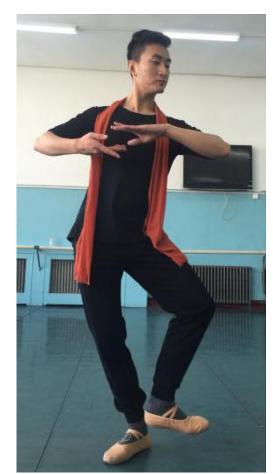
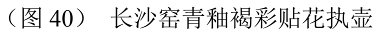



（图 37） 唐胡旋舞纹銙尾 （图 38） 陕西历史博物馆藏蚌塑





（图 39）长沙窑青釉印贴花舞蹈

（图 40） 长沙窑青釉褐彩贴花执壶

笔者将上图几件考古文物中的舞蹈形象做了实践示范，经多方比对，反复试验，图片上的舞人形象完全可以通过旋转重现出来，且飘带走向与图片中基本一致，因此将此类图像归为胡旋舞图。（图 37）是于陕西西安出土的胡旋舞纹銙尾，舞人于一舞筵上起舞，舞

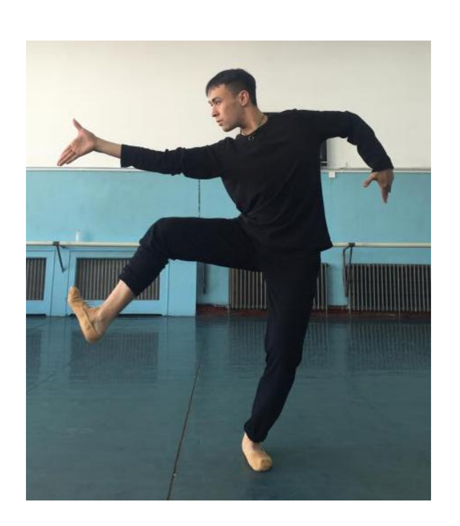
人穿一束腰长袍，长靴，与粟特人的穿戴极为相似。右腿勾脚端起，两手握绸带，右手高左手低，绸带在头部上方呈现圆弧状，属端腿右旋的“胡旋舞”舞姿，与此銙尾一同出土的还有其它几件，玉石上清晰刻画着“胡旋舞”的伴奏乐器：鸡娄、鞉牢、横笛、筚篥、拍板。（图 38）是于陕西历史博物馆所见的一块蚌塑，描绘一正在翩翩起舞的舞人，舞人脚踩方形“舞筵”，穿长袖汉服，右手反手托于头顶，左手反手叉腰，左腿端起，身上的绸带像云彩一样飘舞回旋，裙摆很明显在向右飘飞，是向左旋转的胡旋舞女。许多唐代长沙窑瓷器上对“胡旋舞”形象也有描绘，虽然中国南方胡人聚落相对较少，但湖南各地却陆续出土大批胡人俑，还发现了袄祠，可见粟特人在湖南的传播。自中唐起，湖湘各个窑口的产品外销于南亚和西亚各国，从陶器上绘制的乐舞形态可见当时“胡旋舞”的舞姿。图（39）长沙窑瓷器上绘制着一穿着束腰长裙的舞人，该舞人双手合十举过头顶端左腿向左旋转，其舞姿是在向左起范旋转后手于身体两侧跟着旋转动势举于头顶的瞬间呈现。图（40）是一男舞人，舞人双手空心拳弯臂端于胸前，端左腿顺势向左旋转。粟特人的死亡观念是“视死如归”那么康国胡旋女应向左旋转表现“灵魂不死，死而复生”，但通过图像及实际试验，“胡旋舞”不仅左旋也可以右旋，这便印证了那句对“胡旋舞”描述的诗词“左旋右旋不知疲”。但纵使旋转再过激烈，舞人动作再大都不能超过脚踩的“舞筵”，这也是“胡旋舞”的一大特色。

4.4.2 胡腾舞形态特征

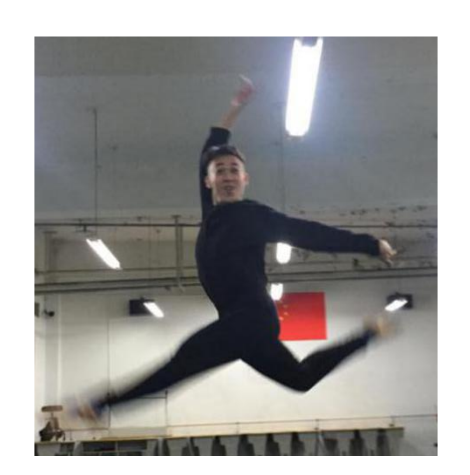
“胡腾舞”由西域粟特石国地区经河西走廊传入长安，其醉人的舞态迅速在长安风靡。从大量古诗词对“胡腾舞”的描述足以可见它对唐乐舞的影响力。如刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》：“石国胡儿人见少，蹲舞尊前急如鸟。织成蕃帽虚顶尖，细氎胡衫双袖小。手中抛下葡萄盏，西顾忽思乡路远。跳身转毂宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软。”[22]从刘言史的诗中可知，舞者身穿窄袖衫，头戴卷檐尖顶帽，系腰带，脚穿赤皮靴，在“舞筵”上舞蹈，舞者“急蹴”腾跃，饮酒后踏着“醉步”，舞蹈动作十分激烈。

单从文字形式的诗词歌赋中去感悟“胡腾舞”形态恐怕困难，笔者依旧根据舞蹈图片，让舞蹈演员对图片动作进行试验，印证了图像上舞人舞姿为腾跳的可能性，还原了“胡腾舞”的真实面貌。

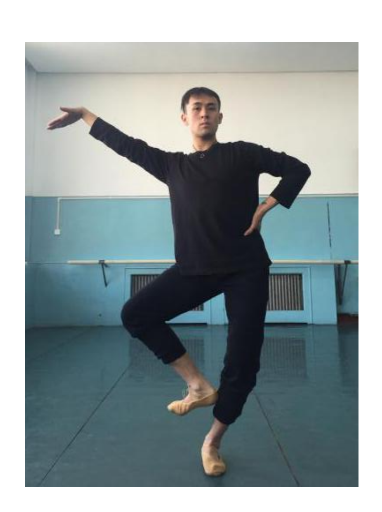
[22] 《北史》卷 56《魏收传》,第 531 页。

（图 48）甘肃山丹县文物馆藏胡腾舞俑

（图 49）北魏宁夏固原博物馆藏绿釉扁壶

（图 50）故宫博物馆藏北朝胡人乐舞黄釉扁壶





（图 51）北魏大同市博物馆藏 鎏金银高足杯





（图 52） 唐长沙窑瓷器人物形象

甘肃省山丹县文物馆藏一个跳“胡腾舞”的舞蹈桐俑（图 48），他头戴尖顶帽，身背酒葫芦，单腿立于倒扣莲花样式的莲盆上，身穿翻领束腰长衫，右手好像握一酒壶，右腿抬起，左腿弯曲端坐，裙摆向上翻飞，正在边饮酒边舞“胡腾舞”，像是“醉胡腾舞”。此图也是“胡腾舞”的一个典型代表，是快发力向上腾跳落地后的一个瞬间造型，可将其定义为端腿造型跳。北魏宁夏固原博物馆藏绿釉扁壶上（图 49）展示了葡萄藤下跳“胡腾舞”的形象，是一男子身穿翻领长衫，脚下踩一莲花圆毯，右脚吸起身体向左转，一手抬起弯曲于头顶一手下垂，旁边围着几位伴奏者，一人弹琵琶，一人抚箜篌，一人吹横笛。经试验，该舞姿是舞人腾空跃起时的瞬间造像，为后吸腿侧身跳。故宫中馆藏的这一黄釉扁胡瓶（图 50），与上两张扁壶有几分相似，舞人身穿翻领束腰长衫，腰间系带，完全粟特人装扮，脚下踩一莲花样道具，一手抬起一手下垂，右腿上吸抬起，向左侧身。旁边四位伴奏者，分别演奏琵琶、箜篌、横笛、铜钹，与中间舞者穿着相似，卷发高鼻深目乃胡人也。经试验，其腾跳为前吸腿侧身跳，起跳与落地都是在此造像基础上完成。北魏大同

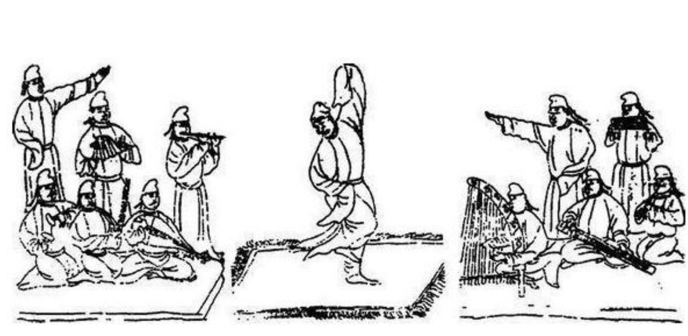
市博物馆藏鎏金高祖杯上描绘一舞人两腿吸起腾跳（图 51），同时两手臂向内收缩，腾空跃起距离地面很高，动作难度很大，脚下是一莲花形脚垫。经试验，这种弯曲膝盖双吸腿的腾跳是跃起时于空中的瞬间造型。图（52）为两个于唐朝出土的长沙窑，窑壁上清晰绘制着两个胡人舞蹈图像，舞人头戴宝冠，戴项链，高鼻深目，胡须浓密，从穿戴及外貌看，很像粟特神祇，他们均出胯扭腰，一脚外开一脚端起于膝盖处，左面的舞人正双手上抬击掌，右面舞人双手于胸前好似怀抱一酒壶，这种端腿腾跳是典型的“胡腾舞”动作，经测试，属于起跳腾空落地后的造型呈现，在敦煌以及克孜尔石窟壁画中也有大量端腿跳跃的舞蹈形象。

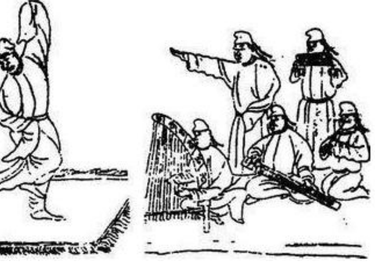






（图 53）　陕西五代冯晖墓舞蹈图





（图 54）　唐苏思勗墓

陕西五代冯晖墓是典型的汉墓，墓中大型的乐舞场景十分引人注目，其中在浮雕砖上有 6 个“胡腾舞”图像，他们脚下有毯，身穿汉服，头戴宝冠，看上图（53）这是一正在

腾跳的汉人正于一圆毯上腾空跃起，他两手高抬于耳边，似乎准备向外挥袖，右脚勾脚上抬，裙摆翻飞，极具动感。经测验，该动作是在后搓步基础上的造型呈现。旁边浮雕砖上穿汉服的长须舞人同样也在扭胯且向上腾跳。冯晖是五代时期节度使，曾精忠报国立下汗马功劳，此墓位于陕西咸阳，图中“胡腾舞”表演代表着当时舞蹈的典范，也可见“胡腾舞”在五代的盛行。西安东郊唐苏思勗墓于 1952 年出土，在墓的东侧有一盛大的乐舞图像如（图 54）。中间一正在起舞的舞人形象，头戴白帽，穿束腰长袖衫，是典型的汉族服饰，舞人在一方形毯上舞蹈，他右腿上抬，左手举于头顶，头冲下似在腾空跃起。左右毯上是乐队伴奏，左面六人，右面五人，乐舞有排箫、横笛、箜篌、琵琶、古筝等，均为男子演奏。苏思勗墓反映了盛唐时期上层贵族家庭的舞蹈风貌，但从乐器与服饰上来看，此“胡腾舞”融合中原因素较多。

五代冯晖墓和唐苏思勗墓均表明“胡腾舞”不仅只是粟特人跳，唐朝时汉族人也在竞相模仿，成为一种娱乐性的舞蹈，可见“胡腾舞”在唐代的风靡。由于“胡腾舞”“胡旋舞”同为粟特地区的乐舞，风格性极强，舞蹈动作刚劲有力，矫健灵活，形成受草原文化与自身商业与酒文化双重影响下多元的舞蹈风貌。在舞姿体态上，两种舞蹈也颇为相似，“胡旋舞”与“胡腾舞”手型均为“掌势”或“空心拳”，可做托掌、提襟、反手叉腰等手臂动作，主力腿弯膝，动力腿抬起勾脚，从手臂与腿部动作可以看出流入中原的粟特乐舞很可能受到中国戏曲中舞蹈元素的影响，体态又保持粟特本土三道弯“s”型不变。然“胡腾舞”与“胡旋舞”却存在着差异，通过反复试验及资料比对不难发现，“胡腾舞”并无旋转动作，没有绸带作为道具，以不同腾踏跳跃为主，因跳跃动作需要极强的爆发力，为男子所跳。但“胡旋舞”却包含腾跳动作，舞绸带，以急速旋转为主，可左旋也可右旋，可直立旋转，也可端腿旋转，男女均可跳。

舞蹈毕竟是一个动态艺术，古代工匠的技艺有限，很难清晰的将“胡腾舞”“胡旋舞”描绘的极为确切，造成很多考古文物不能确认其舞种，也使得学界对“胡旋舞”“胡腾舞”的考究不明确。例如，今年新发现的深圳翟门生墓葬，出土的一组形似粟特人乐舞的石刻图，描绘了几个胡人正在舞筵上跳舞演奏，乐舞伴奏有琵琶、铜钹、横笛、腰鼓，虽不知舞人所跳何舞，但翟姓确是昭武九姓粟特胡人的一支，所跳之舞应属粟特乐舞的一种。

昭武九姓粟特人的舞蹈在唐朝宫廷中极为盛行，可以说是掀起了一阵“胡风”，终唐一代。此外，在粟特乐舞长驱直入中国境内之时，中亚乐舞在与唐文化的互动交流中也同样受到影响。“于泽拉夫善河上游，撒马尔罕城 70 公里片治肯特 VI 遗址第 42 号室中，一 8 世纪的壁画，描绘着身穿唐服的女乐形象，在该遗址的第 13 号室中发现了伎乐手持

中原乐器排箫，中原形象的女乐和排箫的出现，说明胡乐影响中原乐舞的同时，从中国绘撒马尔罕城的粟特人也把中原乐舞带回故乡。”[23]

4.4.3“安史之乱”后入华粟特乐舞的发展

“安史之乱”的发动者安禄山、史思明于聚落祆祠聚众胡人，以祆教所信奉的“光明神”团聚力量，还利用粟特人所擅长的商业贸易，团结了分散在各地的粟特人爆发了武装叛乱。安史之乱爆发后，安禄山、史思明等粟特人逃亡至河北一带，在安禄山经营下，河北地区成为粟特商业贸易的口岸，变为胡化之区，使得河北胡化程度加深，同时大幅加强了河北藩镇力量。与此同时，还有一些粟特人加入了晚唐时期具有强大实力的北方民族沙陀部，实力强劲的粟特人成为五代王朝的中坚力量。虽然安史之乱后唐人对胡人十分反感，想尽办法剔除胡族势力，却依然没有影响到粟特人在古都长安的生存发展。聪明的粟特人采用改姓换名的方式转胡为汉渐渐与汉族融合，真正成为中国国土成员的一份子。再看胡人仪式所用的祆祠，安史之乱后，在长安和洛阳虽已不见新立祆祠记载，也没有仪式活动再举行，但在河北地区却有新祆祠设立的记录，也说明移居到河北地区的粟特人依然保留着这一宗教信仰。

由于安史之乱的爆发，不仅朝堂之上，军队将领也对粟特人充满恨恶。渐趋产生一种对唐之前胡化现象的全盘否定，并且将胡化当成一种“安史之乱”爆发最为直接的原因。《旧唐书》卷四五《舆服志》：“开元来......太常乐尚胡曲，贵人御撰，尽供胡食，士女皆竟衣胡服，故有范阳羯胡之乱，兆于好尚远矣。”[24] 这里将胡食、胡服、胡曲意为安史之乱的前兆，风靡一时的“胡旋舞”也同样被“黑化”。白居易《胡旋女》云：“禄山胡旋迷君眼，兵过黄河疑未反。”[25]此诗，把天宝末年发生的社会动荡与安禄山和杨贵妃常跳的“胡旋舞”产生联系，被归结成安禄山用来造反的政治工具，杨贵妃舞胡旋迷倒皇帝使之沉迷美色不理朝政，安禄山跳胡旋当属制造笑料从而引起皇上注意，使之青睐。胡旋女使得朝局动荡，自然遭遇禁令，唐代以后正史中再没有关于“胡旋舞”的记载，但是同为粟特乐舞的石国“胡腾舞”和“柘枝舞”却并没有断裂。在北宋最初建立之时，因为历经了五代十国长期纷扰，全国上下百废待兴，经济实力较弱，重建礼乐制度劳心伤财，但朝廷之上歌舞享乐又是必不可少的。因此，对前代的歌舞采用了因袭旧制的方式，才使得

[23] 蓝琪：《金桃的故乡——撒马尔罕》，北京：商务印书馆出版，2013 年，第 38 页。
[24] 《旧唐书》卷四五《舆服志》，第 1968 页。
[25] 《白居易集笺校》卷三讽谕，上海古籍出版社出版，1988 年，第 1 册，161-162 页。

曾于朝堂之上盛行的粟特乐舞没有完全被取缔，更换形式继续发展。《宋史·乐志》的记载，宋代队舞中“胡腾舞队”“柘枝队”便是唐朝时期健舞类的《柘枝舞》《胡腾舞》，名称虽近乎相同，却按照宋代所流行的队舞的形式，且舞者的服饰、道具等方面都有了发生了很大程度改变。这种胡人标志的“胡腾舞”“柘枝舞”也已渐渐脱离胡人圈，而是融入到汉族人舞蹈当中。直至明代依然还有“胡腾舞”的图像记载（图 55）（图 56）此时的粟特人乐舞真正与汉族融合了。

然而，“胡旋舞”并非完全消失，而是在民间继续传承，并且伴随社会发展、时代演变，舞蹈的形态特征也同样产生着相应的变化。《水浒传》言：“番官进酒，戎将传杯，歌舞满筵，胡笳聒耳，燕姬美女，各奏戎乐，羯鼓埙篪，胡旋慢舞。”[26]在中国宋代，“胡旋舞”的形态不再是急速旋转变为以“慢”为主的动作特征，这与盛唐宫中的胡旋舞“疾如风”的特征有很大的不同。到了明清之时，“胡旋舞”又得到了进一步发展，《陶庵梦忆》云：“纯卿跳身起，取其竹节鞭，重三十斤，作胡旋舞数缠，大噱而去。”舞者舞蹈时，手拿大约三十斤重的竹鞭而舞，其姿态风貌像是加入了当时极为盛行的武术成分，与武术合为一体的“胡旋舞”看起来更有韵律。直到如今，这种急速旋转的舞蹈仍然是西北少数民族的主题动作，对西域乃至中原舞蹈的影响是绝不能忽视的。



（图 55） 明嘉青花胡腾舞



（图 56）明永乐青花乐舞扁壶

[26] 施耐庵：《水浒传》，人民文学出版社，2004.9，第 65 页。

5 结语

5.1 以图证史的意义

入华粟特艺术可以说是中国传统礼制艺术和粟特本土传来的纪念性艺术的完美融合。之前我们对粟特乐舞的界定只是舞筵这一个标志，通过对安阳北齐石棺床画像石、西安北周安伽墓画像石、太原隋萨宝虞弘墓石椁画像石、敦煌莫高窟、克孜尔石窟、宁夏固原南郊隋唐墓文物、青海出土文物等有关乐舞艺术进行深入解读 ，同海外粟特中亚地区的故乡关于乐舞的资料全方面比较研究后 ，又加入了葡萄、服饰、乐队组合以及舞蹈形态这样的标签，使对粟特乐舞的的界定范围更为充实、准确。这些图像信息完全超越了地域、种族、宗教的范围 ，带有“纪念性”的意义，形象地描绘了粟特人丰富的情感基调和绚丽的乐舞艺术。因此 ，中国各个地区的粟特图像是历史的“视觉证据”。我们只能通过此种具有纪念性意义的艺术作品才能将那个时代高尚、神圣的信仰和思想传达给后世。当然 ，也不是通过罗列大量图像就能够形成“视觉历史”，没有对图像进行深入研究的科学方法和有效方式是完全不能达到这种深度的。因为历史所遗存下来的有关粟特文物仅仅是平面呈现。作为具有纪念意义的图像资料 ，一定蕴藏着历史对粟特民俗文化的凝聚和对传统文化传承发展的目的 ，这同时也是迁徙异国他乡的粟特人对本民族文化认同的标志，这种在萨宝体制管理下的艺术形式 ，暗示了人物的身份信息，然则影射的是离开乡土的粟特人想要力保自己本民族文化基因的情怀。所以，这些图像不再止是“证史”的工具 ，变成了历史本身。古人将已经消逝的粟特乐舞以当时最为高科技的图像方式记录并保留下来，与其费尽心思考究它的真实性，为什么不带着尊重历史、尊重创作者的态度去研究粟特乐舞本身呢？而笔者就是抱着这样坚定的信念试图将粟特乐舞的风韵用文字的方式记录下来，从理论的角度整理出来，仅表对汉唐时期活跃在中华大地上粟特人粟特乐舞的怀念。

5.2 文化包容是交融发展的动力

粟特乐舞之所以广纳多个国家地区的艺术风格，与粟特人善商贾的商业民族特性分不开，通过商品贸易，在相互带来经济利益的同时也打开了国家与国家，民族与民族间友谊的大门，通过经济交流传递着各国文化，粟特乐舞正也在这样开放包容的大环境下，潜移

默化的受到影响，使得舞蹈风格以劲歌热舞、刚劲洒脱的草原文化为主，又在自身商业文化、酒文化的驱使下，两种文化相互结合，构成多元一体的舞蹈风貌。国家需要发展、民族需要发展、文化更需要发展，发展的动力便是文化包容，粟特乐舞之所以极富魅力且对许多国家和地区都产生影响，虽然民族衰亡舞蹈却依然流传下来，完全有赖于粟特乐舞海纳百川的包容性特征。古代中华文化不是一种单一民族文化为标志符号的文化系统，它对各种异质文化采取开放性政策，才使得中华文化不断吸收新鲜血液，正是因为这种特质才有了唐代胡风渐染长安的佳话，可以说古代中华文化的包容开放性，是中华一体多元文化体系的已成功构建的重要因素。

5.3 借用、改造、融合是互动的必然

文化交流的结果，一般不会生成一种同质文化，但会形成与本身文化不同、以文化适应为特征一种共生关系的形态，称之为“第三种文化”。粟特乐舞自身就是多元文化于一体的舞蹈形态，传入中国后，因自身独特的魅力，被龟兹乐舞、敦煌乐舞、一些少数民族舞蹈借鉴吸收，当然这种吸收并不是拿来主义将所有动作嫁接到本民族舞蹈中，而是汲取其优质舞蹈基因，典型舞蹈语汇，将粟特乐舞腾踏、跳跃这样的典型动作和三道弯的舞姿体态，经过本地人的改铸，融合进自己舞蹈中，与当地民族舞蹈的风格相适应，形成具有域外特色的舞蹈形式。于是就有了西域龟兹乐舞、敦煌乐舞这样极具风格性的舞蹈。交流是双向的，粟特人以聚落形式入驻中国各地后，与本地文化直接接触，在交流中舞蹈文化不断适应、改善，在保留自己本民族文化特性及舞蹈风格性的基础上，发生了适应性变迁，无论服饰还是动作都具有当地民族特色，就像敦煌地区的民俗舞蹈“儿郎伟”就是在涵化这个大背景下生发演变的。正是文化交流的原因，产生了这种积极的互动效应，通过借用、改铸、融合使粟特乐舞和受粟特乐舞影响的西域及中原各地的乐舞出现了更为丰富多元的舞蹈风貌也就是第三种舞蹈文化。

5.4 丝绸之路传播是文化交流的纽带

粟特乐舞之所以会在汉唐之时在中国领土风靡一时，完全有赖于汉唐时期开通的丝绸之路这条贸易网络，使得粟特人沿着丝绸之路以聚落形式传播到中国各地，在丝路上落户并蓬勃发展，与当地人融合，也与后来者同化，同时粟特人擅长的“胡腾舞”与“胡旋舞”

也随之传入中国，丝路不只是一条简单的贸易路线，有着极大的历史价值，是东西方文化交流的大动脉，穿行在丝绸之路上的粟特商人像泼洒种籽一样将绚丽多姿的乐舞文化洒向中国大地，繁荣了中华古代乐舞文化。因为它的开通，确确实实的改变了东方和西方的文化，搭建起了沿线国家的友好关系。不仅粟特人，丝路沿线很多国家和地区，搭乘着丝绸之路这趟列车，使经济文化在交流中得以发展，通过本文对粟特乐舞东渐及对中国古代乐舞的影响的分析可以清楚的看到这条丝路的重要意义，它是历史上最具变革力和影响力的超级高速公路，是各国各地区文化交流的纽带。

参考文献

一、著作类

[1]国学典藏书系.《乐府诗集》《景星》《华晔晔》[M].吉林出版集团有限公司.2012.12.

[2](英)玛丽·道格拉斯著，黄建波等译.《洁净与危险》[M].民族出版社.2008.

[3]蔡鸿生.《唐代九姓胡与突厥文化》[M].中华书局.1998.

[4](法)阿诺尔德·范热内普著，张举文译.《过渡礼仪》[M].商务印书馆.2012.

[5]藤磊《西域圣火》——神秘的古波斯祆教[M].人民美术出版社.2003.12.

[6]张广达.《大唐西域记校注》[M].中华书局.1985.

[7]斯坦维斯基，路远译.《古代中亚艺术》[M].陕西旅游出版社.1992.

[8]姜博勤.《中国祆教艺术史研究》[M].三联书店出版社.2004.4.

[9](法)葛乐耐.《驶向撒马尔罕的金色旅程》[M].漓江出版社.2015.

[11]蓝琪.《金桃的故乡——撒马尔罕》[M].北京：商务印书馆出版，2013.

[12]荣新江.《北朝隋唐粟特人之迁徙及其聚落》，《国学研究》第6卷[M].北京大学出版.1999.

[13]《晋书》卷二五《舆服志》[M].北京：中华书局.1976.

[14]荣新江.《中古中国与粟特文明》[M].北京：新知三联书店.2014.8.

[15]张庆捷.《北朝隋唐的胡商俑、胡商图与胡商文书》荣新江、李效聪编，《中外关系史.新史料与新问题》[M].北京：科学出版社.2004.

[16]郭平.《从克孜尔石窟壁画看龟兹地区粟特艺术传播》[M].西域研究.2010.10.

[17]龚方震，晏可佳.《祆教史》[M].上海社会科学院出版社.1998.8.

[18]池田文《沙洲途径略考》[M].东京：山川出版社.1975.

[19]（俄）马尔夏克著，毛铭译.《突厥人、粟特人与娜娜女神》[M].漓江出版社出版.2016.11.

[20](美)米尔恰·伊利亚德.《神圣的存在》[M].广西师范大学出版社.1988.

[21]张庆捷.《胡商、胡腾舞与入华中亚人——解读虞弘墓》[M].山西出版社.2010.7.

[22]蓝琪.《金桃的故乡——撒马尔罕》[M].北京：商务印书馆出版.2013.

[23]施耐庵.《水浒传》[M].人民文学出版社.2004.9.

[24](美)芮乐伟·韩森著,张湛译.《丝绸之路新史》[M].北京联合出版公司.2011.

[25]魏义天.《粟特商人史》[M].广西师范大学出版社.2012.11.

[26]戴宁宁.《民族交往心理及其影响因素》[M].社会科学文献出版社.2015.

[27]周伟洲.《新出土中古有关胡族文物研究》[M].社会科学文献出社.2016.12.

[28] 杨军凯.《北周史君墓》[M].文物出版社.2014.1.

[29]陕西省考古研究所.《西安北周安伽墓》[M].文物出版社.2003.8.1.

[30]太原市文物考古研究所.《隋代虞弘墓》[M].文物出版社.2004.9.1.

[31]袁禾.《中国舞蹈》[M].上海：中国外语教育出版社.2006.

[32]袁禾.《中国宫廷舞蹈艺术》[M].上海：上海音乐出版社.2004.

[33]王克芬.《中国舞蹈发展史》[M].上海：上海人民出版社.2004

[34]瞿明安.《象征人类学理论》[M].人民出版社.2014.

[35]新疆维吾尔自治区文物管理文员会.《克孜尔石窟》[M]. 文物出版社.1997.

[36](美)罗伊•C.克雷文(RoyC.Craven).《印度艺术简史》[M].中国人民大学出版社. 2004.

二、期刊文献类

[1]张庆捷.北朝隋唐粟特的“胡腾舞”[A].法国汉学编辑委员会.粟特人在中国——历史、考古、语言的新探究[C].北京：中华书局.2005.

[2]王红蕾.唐代胡旋舞小考[J].好家长.2017.

[3]任方冰.中古入华粟特乐舞及其影响[J].音乐研究.2016.

[4] 杨军凯,孙武,刘天运,邓来善,郝顺利,张红仓.西安北周凉州萨保史君墓发掘简报[J].文物. 2005.

在读期间发表的论文

一期刊：

1、翟清华.《浅析原生性、次生性、再生性三者之间的关系——以新疆达斡尔族舞蹈为例》[J]明月风尚. 2018 年 1 月 CN32-1775/G0

2、翟清华.《论汉至清朝新疆舞蹈与中原地区的交流状况》[J]文艺生活. 2018 年 6 月 CN43-1143/I

3、翟清华.《“不忘初心”——古代乐舞的重构复建》[J]文艺生活.2018 年 8 月 CN43-1143/1

4、翟清华.《试析粟特乐舞对丝绸之路上西域少数民族舞蹈的影响》[J].东方藏品. 2018 年 9 月 CN31-2097/J

5、翟清华.《走进塔吉克族的舞蹈世界——来自帕米尔高原的田野实录》[J].民族艺林.2019 年 3 月 CN64-1011/J

二、会议论文集收录：

1、翟清华.《田野实践民间舞蹈教学传承之径——以新疆博州蒙古族萨吾尔登为例》第五届区域音乐研究暨首届丝绸之路乐舞文化国际学术研讨会论文集收录.2017 年 10 月

2.翟清华.《浅析新疆地区非遗舞蹈的教育传承之径——以新疆博州蒙古族萨吾尔登为例》2018 年中国区域民间舞蹈文化论坛会议论文汇编收录.2018 年 10 月 19 日-20 日

3.翟清华.《中亚粟特乐舞与丝绸之路上西域乐舞文化交流研究》中国人类学民族学 2018 年年会铸牢中华民族共同体意识：中国人类学的使命与担当。“舞蹈艺术与各民族交往交流交融”专题会议论文集收录.2018 年 11 月 16 日—18 日

致 谢

寒来暑往，斗转星移，在论文即将付梓之际，合卷沉思，感慨万千。回想 16 年的自己，刚刚踏上求学征程，满怀着对研究生生涯的种种憧憬，些许激动、欣喜甚至有点紧张，几个日夜辗转反侧，“十万个为什么”在脑海中浮现，紧张的开学报道、开会.....研究生生活就这样不期而遇的开始了。对凡事认真的我，特别珍惜这段来之不易的学习时光，期待着三年蜕变后崭新的自己......

时间飞逝，三年时光马上接近尾声，新疆艺术学院对我的孜孜培养，让我茁壮成长，无论在思想、行动力、处事等方面都有了飞速提高。尤其是学术方面，在众位恩师的教导下我从一个对学术完全没有概念的“小白鼠”到今天可以顺利完成一篇近五万字的毕业论文，有了质的飞跃。

在这里我想由衷的感谢几位恩师。

首先，感谢我的导师王泳舸老师，初识王老师被老师独具魅力的气质吸引，连走路都带风的霸气，让我心生敬仰，很荣幸能成为王老师门下的弟子，三年时间里，老师一直培养我、教导我，给我很多采风及外出学习的机会。通过采风学习让我了解新疆历史、文化，领略感受西域丰富的乐舞艺术。在跟随老师外出开会学习的过程中我开阔了视野，了解了最具前沿的舞蹈理论成果。生活中老师温柔可亲，平易近人，像慈母一样关怀着我们生活中的方方面面，在学习上却绝不松懈，尤其对自己的学生更是严格要求，让我懂得认真学习的重要性，再一次感谢老师三年的指导和教诲！

其次我要非常感谢仲高老师，在我们对西域历史还不了解的时候，是您带我们初识西域文化，您上课热情高涨的劲头，对每一位学生认真负责的态度是我们学习的榜样，我们一次次向您讨教问题您总是耐心仔细的解答，是您教育我们多读书、读好书，让我们了解了更多学科的理论知识，让我们懂得如何写好论文，如何提升论文质量，您对学术严谨认真的态度，是我们学习的典范。感谢您对学生的培育，您辛苦了。

当然，还要感谢亲爱的李季莲老师，您采用视频与文字相互结合的上课方式，让我们更为直观的感知新疆丰富多彩的舞蹈文化，领略了新疆的民俗及风土人情。您总是那么的和蔼可亲，您雷厉风行的作风，对论文言简意赅的指导使我受益匪浅，谢谢您李老师。

还有亲爱的杜渐老师，您虽为舞蹈出身，编导专业，却对舞蹈理论知识掌握的如此扎实，使我倍感敬佩，一定向您学习，无论何时都不能丢弃专业，将理论与实践相互结合，更进一步的提升自己。喜欢杜老师低调的性格、平和的心态，仿佛与世无争，只要我们认

真努力、踏实学习您就非常欣慰。也再一次感谢杜老师，是您通过授课让我们领略兵团舞蹈的风貌，感受不一样的新疆舞蹈！

还要感谢不远万里来为我们授课的外聘老师，刘建老师、王建民老师、江东老师、朴永光老师.......你们的授课扩充了我们的舞蹈理论知识，你们辛苦了！当然，还要感谢我们的班主任张铭老师，您像大姐姐一样关怀着我们的学习和生活，找我们谈心，为我们排忧解难，让我们快乐、健康成长。

最后谈一下毕业论文，从有想法、到构思、到行动、到撰写、到完善，大约用了近两年的时间，中间有过徘徊甚至放弃的念想，但在导师的鼓励下我努力向前，为了收集资料，从 17 年起开始踏上征程，几乎走遍丝绸之路上的重要省会城市，有失望也有惊喜，收集了大量第一手的图像及资料信息，经过斟酌筛选，用了 50 余张图片，近 5 万字符，终于完成自己的论文写作。感谢各位老师的悉心指导，没有你们的支持和帮助，我将难以顺利撰写完成。论文还存在很多不足，还请各位老师海涵。

最后想感谢一下培育我的母校新疆艺术学院，学校的各位领导、老师以及工作人员，在你们的领导、帮助、呵护下我们才得以安心、稳定的度过这三年时光。或许这是我们最后以学生的身份度过的三年时光，怀念新疆这片沃土，想念在这里的一点一滴，希望新疆越来越好，我的母校越来越好！

翟清华

2019 年 5 月 17 日